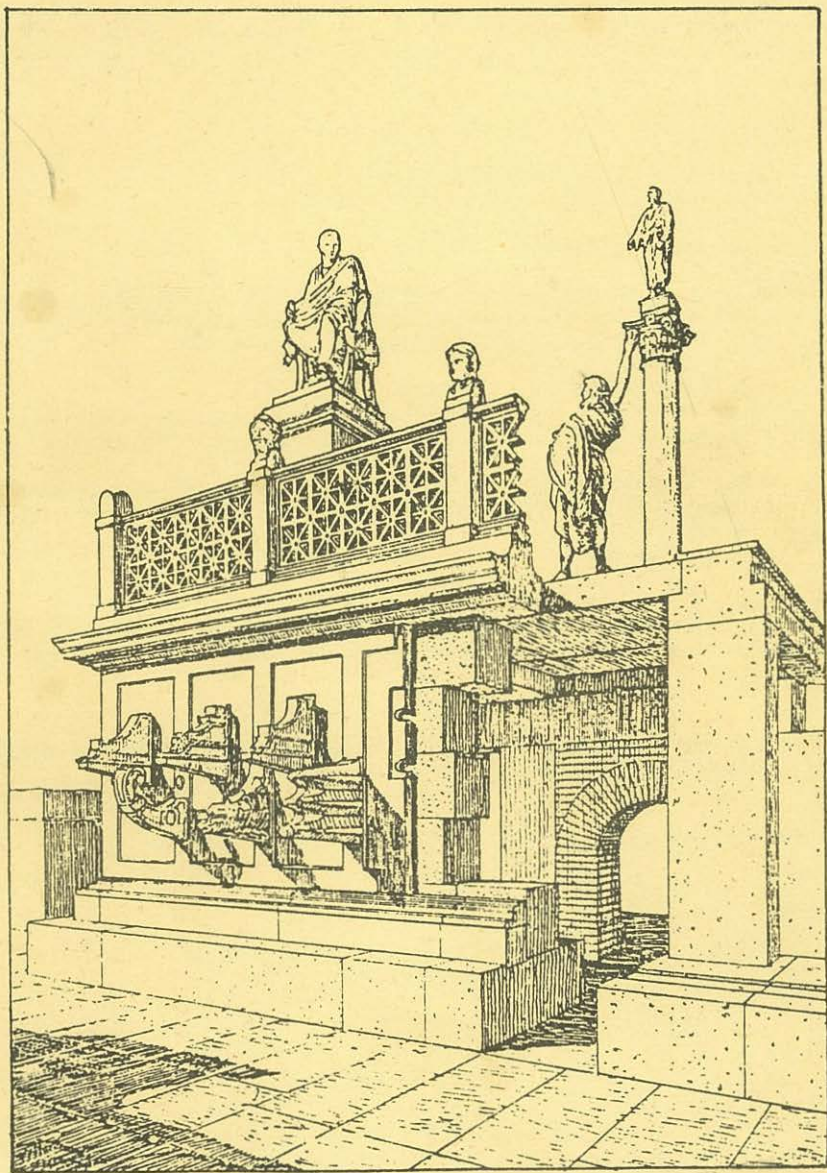


KLASSISK FORUM



1991:1

REGLER

for manuskriptskrivning til Klassisk Forum

«Innmatingen» av manuskriptene til Klassisk forum går via en scanner som leser inn arkene maskinelt. Deretter må det innscannede bildet av arket «oversettes» til tegn som maskinen kan oppfatte som bokstaver og andre tegn. Det sier seg selv at «støy» i teksten gjør slik tolking vanskelig.

Manuskript kan leveres fra følgende utskrifts-utstyr:

- 1) Helst manuskript skrevet på *skrivemaskin*, eller også
- 2) manuskript skrevet ut med *laserskriver* fra datamaskin eller PC

Regler for hvordan manus bør se ut:

- 1) VIKTIG: Ingen flekker, håndskrevne rettelser, deling av ord på slutten av linjer eller understrekninger av ord! Bruk heller **tykkere tegn** for utheving. *Skråskrift* for utheving går også, men kan gi «støy» ved tolking. Har man ikke mulighet for å bruke **tykkere tegn**, kan man:

- a) Skrive inn hele teksten uten understrekninger.

Ta en ekstra kopi av manuskriptet og markér uthevelsene der med understrekninger.

Da scanner vi inn den første kopien, og bruker den andre som mal for uthevelser av tekst.

- b) Sette et markeringstegn (f.eks. tegnet understrek «_» foran det første tegnet som skal understrekes, og sett samme markeringstegn etter det siste tegnet som skal utheves.

Eksempel:

«... man ikke _tilfeldigvis_ har samme editor.»

- 2) Helst vil vi ha manus uten rettelser. Men har du et skrivemaskinskrevet manus og ingen rettetast, så sett en tynn strek over ordet/ordene som skal rettes. Skriv korrektoren ute i margen (godt unna tekstbildet!)

Vi håper disse nye reglene vil gjøre manuskript-skrivingen enklere for dere, og også enklere for oss ved innlesing til databehandling.

Følgende utstyr/programvare blir nå brukt ved produksjon av Klassisk forum:

Maskin:	Macintosh fx
Scanner:	Abaton Scan 300/FB
Utskrift:	Apple LaserWriter II
Programvare:	For gjenkjenning av innscannet tekstbilde: Read it
	For lay-out arbeid: PageMaker

KLASSISK FORUM

1991:1

Innholdsfortegnelse

ANTIKVITETEN

Antikviteten denne gang er et portretthode av en gammel grinebiter som befinner seg i Det norske instituttet i Roma.

Med utgangspunkt i portrettets realistiske – for ikke å si veristiske – karakter, noe som er typisk for Senrepublikken, tar *Siri Sande* oss med på et spennende historisk/kunsthistorisk streiftog og drøfter bakgrunnen for slike menneskeskildringer. Er de realistiske fremstillinger av bestemte individer – eller uttrykk for et ideal? 5

SIDEN SIST

Foreningens leder *Hugo Montgomery* avgir rapport, bl.a. om sitt Cambridge-besøk 13

MYTENS Plass I DET GRESKE DRAMA

Vi bringer her *Mette Heuch Bergs* foredrag holdt på NKFs årsmøte 15.9.1991 15

DIONYSOS- OG APOLLONSKIKKELSENE I GRESK RELIGION

Jens Braarvigs foredrag holdt på samme årsmøte 29

ROMA I TEKST

(*Egil Kraggerud* har lovet at denne serien aldri skal ta slutt, så følg med og heng på!) Kybele – navnet fører tanken hen på pauker og cymballer, dionysiske menader og religiøst vanvidd, selvpåført kastrasjon og brølende villdyr. Hvordan kunne det ha seg at romerne annekterte denne frygiske gudinnen som slett ikke var «av det sømmelige hjemlige slaget»? 34

SMINKE OG SKJØNNHETSPLEIE I ANTIKKEN

Innlysende sannheter som «Skjønnhet kommer innenfra» og «Mulier recte olet, ubi nihil olet» var like lite retningsgivende for antikkens kvinner som for dagens. *Siri Sande* gir her et vell av gode råd og oppskrifter fra dengang som med fordel og godt resultat kan tys til den dag i dag. 46

MYTOLOGISK KEISERSNITT I ANTIKKEN

Leserne av forrige nummer vil vel allerede ha lurt på om Einar Berle er lege eller kunsthistoriker. Han er begge deler, men såvidt vites lege på heltid. Hvilket felt som er hans spesialte, fremgår av artikkelen. 58z

50-ÅRET FOR H.P. L'ORANGES VERK OM KONSTANTINBUEN I ROMA

Artikkelen er basert på et foredrag holdt i forbindelse med
Forskningsdagene 1989 ved UiO. Med utgangspunkt i nevnte
verk belyser *Hjalmar Torp* L'Oranges arbeidsmåte.65

LITTERATUR

Bokomtaler og anmeldelser ved *Kyrre Vatsend*, *Hugo Montgomery* og *Tomas Hägg*.

BØKER FRA INN- OG UTLAND73

ÅRSMØTE I NKF HØSTEN 199188

RES COQUINARIA ved *Inger Marie Molland Stang*89

Klassisk Forum er medlemsorgan for *Norsk klassisk forbund* og utkommer 2 ganger årlig.

Forbundet er en landsomfattende organisasjon som har til formål å fremme forståelsen for antikken og den antikkpåvirkede tradisjon i europeisk og nasjonal kultursammenheng.

Medlemskontingenten er kr. 100,- pr år og inkluderer abonnement på *Klassisk Forum*.

Medlem blir du ved å sende navn og adresse til redaksjonen (se nedenfor). Innbetalingsblankett blir da tilsendt.

Styrets medlemmer:

Hugo Montgomery (leder), Oslo
Heid Gjøstein Resi, Oslo
Björgulv Rian, Oslo
Hilde Sejersted, Oslo
Jan Songstad, Bergen
Einar Weidemann (kasserer), Trondheim.

Redaktør: Bente Lassen

Lay-out: Alice Pettersen

Redaksjonens adresse:

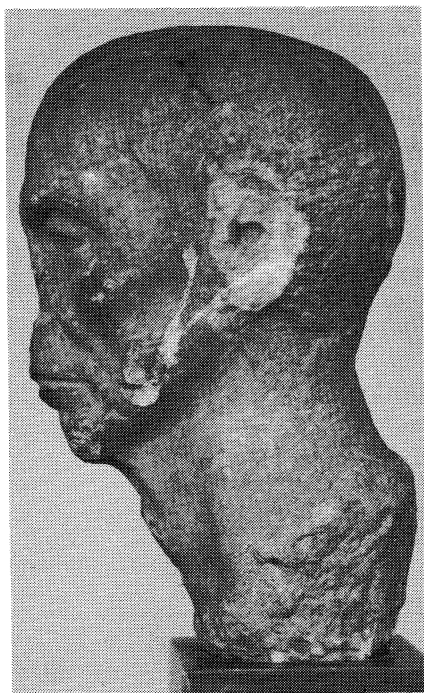
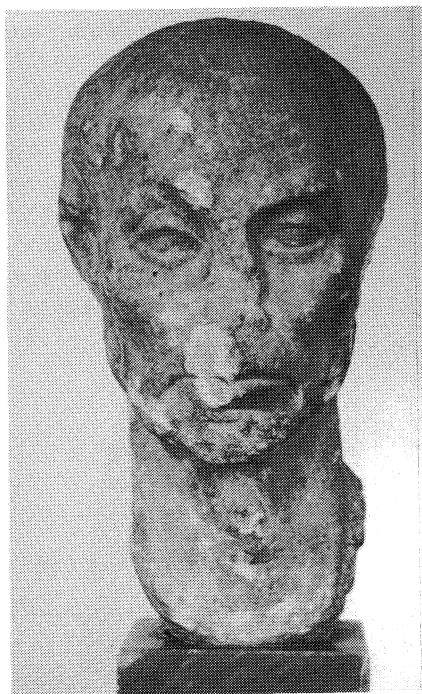
Klassisk avdeling,
Klassisk og romansk institutt,
Pb 1026, Blindern
0315 OSLO 3

Antikviteten:

En sur gubbe og hans geliker

Det norske institutt i Roma eier to portretthoder, det ene antikt og det andre moderne. Sistnevnte viser instituttets grunnlegger Hans Peter L'Orange og er laget av Per Palle Storm. Billedhuggerens stil som ofte er klassisk inspirert, kommer til sin rett i dette portrettet, for L'Oranges trekk var avgjort egnet til å føre tanken hen på en gammel romer, og helst en fra samfunnets øverste skikt som feltherre eller senator.

Det portrettet som virkelig viser en gammel romer, gjør derimot et mer beskjedent inntrykk (fig. 1-2). Mens L'Orange kan lignedes med kong Salomo i all sin herlighet, virker romeren snarere som en Jørgen Hattemaker. Han var neppe en av samfunnets spisser, men han må ha hatt penger, for han hadde råd til å la seg portrettere i marmor importert fra Hellas. At marmoret er gresk, kan vi slutte av dets gyldne, nesten



Figur 1 og 2.

rødlige patina som skyldes innhold av jern. Beskaffenheten er storkrystallinsk, noe som tyder på at marmoret er brutt på Paros eller en av de andre greske øyene som hadde marmorbrudd.

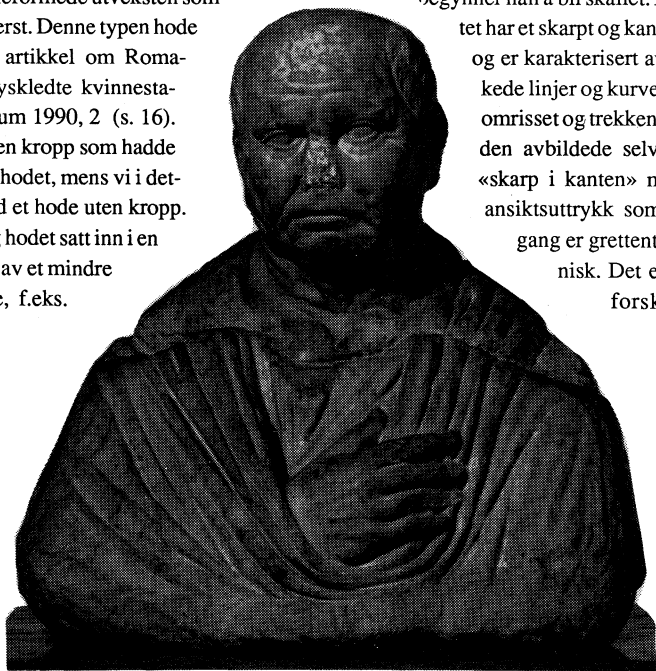
Portrettet er legemsstort. Høyden er 34.0 cm og avstanden mellom haken og issen er 23.2 cm. Bevaringstilstanden er middels god: nesen og venstre øre er avslått; videre er det skader på munnen, haken og høyre øre samt diverse små avskallinger i overflaten. Langs høyre side går det et vertikalt «arr» som vel også må være en skade. Portrettet er en gave fra Nils og Hedy Astrup.

Hodet er et innsetningshode, hvilket man ser av den omvendt kjegleformede utveksten som halsen ender i nederst. Denne typen hode ble omtalt i min artikkel om Roma-instituttets chlamysklede kvinnestatue i *Klassisk Forum* 1990, 2 (s. 16). Der tok vi for oss en kropp som hadde mistet innsetningshodet, mens vi i dette tilfellet står med et hode uten kropp. Man kan tenke seg hodet satt inn i en statue som vel var av et mindre kostbart materiale, f.eks. lokal kalkstein.

Den avbildede er en aldrende mann med magert, innfallent ansikt og lang hals med markert adams-eple. Man ser tydelig kraniets struktur under

huden, særlig i pannen, kinnbena og kjevepartiet. Selv om huden er furet, er rynker og folder nokså diskret antydte, så inntrykket av elde skyldes hovedsakelig at huden er trukket stramt og pergamentaktig over kraniet. Øynene, som er omgitt av tykke lokk, virker innfalne, noe som skyldes at øyeeplet er lett fordypet. Øvre øyelokk er trukket opp i en bue som gjentas av øyenbrynets kurve mens man får en omvendt kurve i munnen, hvis viker er nedtrukket som i en geip. Leppene er litt fremstikkende og gir hodet et visst ape-aktig preg, især nå som haken og nesen er avslått.

Mannen er glattbarbert og har kort hår som slutter til skallen som en kalott hvor de enkelte hårstrå er risset flyktig inn. Over pannen begynner han å bli skallet. Portrettet har et skarpt og kantet preg og er karakterisert av knekkede linjer og kurver både i omrisset og trekkene. Også den avbildede selv virker «skarp i kanten» med sitt ansiktsuttrykk som på én gang er grettent og ironisk. Det er ingen forskjønnet



Figur 3.

fremstilling, snarere gir den inntrykk av å være lett karikert.

Slike skarptskårne og gretne gammelmannsfysiognomier finner man mange av i romersk portrettkunst, og de er særlig vanlige mot slutten av republikkens tid. Stilen kalles populært verisme, d.v.s. ekstrem realisme. Her er det ikke pyntet på noe, om mulig synes de portretterte å være fremstilt enda eldre og styggere enn de var i virkeligheten. Ofte kan huden som på vår mann være trukket stramt over den underliggende benstrukturen, men man finner også portretter hvor huden er pløset og rynket. Fig. 3 viser et eksempel på dette. Portrettet av denne litt fetladne olding befinner seg i Nasjonalgalleriet i Oslo og er det mest kjente republikanske mannportrett i norsk eie, avbildet i flere verker om romersk portrettkunst.

Den såkalte verisme i republikansk romersk portrett har man villet utlede av skikken med å ta avstøpning av den døde ansikt i voks, noe som gir en såkalt likmaske eller dødsmaske. Denne skikken var også utbredt i nyere tid, spesielt i forrige århundre. Dødsmasker i gips ble ofte laget etter store menns ansikter (ikke bare etter berømtheter, forresten: i Frankrike ble det f.eks. tidlig på 1800-tallet laget en serie groteske dødsmasker av en gruppe guillotiner-te personer). Illustrerte biografier av litt eldre dato endte ofte med et bilde av typen «Beethovens dødsmaske» som avslutning på en serie avbildninger av komponisten i forskjellige aldre.

Det som slår en når en ser slike illustrasjoner er at dødsmasken ofte er så forskjellig fra bildene av den levende personen at det stundom er vanskelig å gjenkjenne vedkommende. Dette kommer av at ansiktet ved dødens inntreden begynner å forandre seg og nesten «synker inn»

slik at kraniets struktur blir mer fremtredende. Når en god del republikanske gammelmannsportretter har en markert kraniestruktur, leder dette naturligvis tanken hen på likmasker. Det var ikke bare arkeologer og kunsthistorikere som fikk slike assosiasjoner, men dessverre også forfalskere, og det ser ut til at noen av de mest utpregede «likmaskefysiognomiene» faktisk er forfalskninger (de fleste fra forrige århundre) basert på likmasker av virkelige personer, bare at de ikke var gamle romere. Slike forfalskninger styrket naturligvis likmasketeoriene ytterligere.

Vi vet at romerne oppbevarte masker eller byster av sine forfedre i egne skap, og den greske historiker Polybios (ca. 203–ca. 120 f. Kr.) forteller at han bivånet en romersk begravelse hvor forfedrenes masker ble båret i prosessjon av etterkommerne. Her var det tale om masker som dekket ansiktet, og det var sørget for at de ble båret av de familiemedlemmene som i høyde og kroppsbygning lignet mest på avdøde. Polybios sier ikke uttrykkelig at disse maskene var likmasker. Tvert imot synes det å ha vært viktig at avdøde virket mest mulig livaktig og gjenkjennelig, og da er det rimeligere å tro at maskene var modellert etter levende modell og ikke tatt av et dødt ansikt.

Det å modellere en maske så den lignet en bestemt person, var ikke ukjent i antikken ellers heller. Da Aristofanes' «Skyene» ble oppført, bar skuespilleren som spilte Sokrates, en maske som må ha lignet ham. Under oppførelsen fortelles det nemlig at Sokrates, som var blant tilhørerne, reiste seg opp og stod under forestillingen for at også tilreisende som ikke kjente hans utseende skulle se hvem masken var ment å forestille. Av anekdoten kan man forstå at selv om masken nok var karikert, må den ha vært så lik Sokrates at folk kunne assosiere de

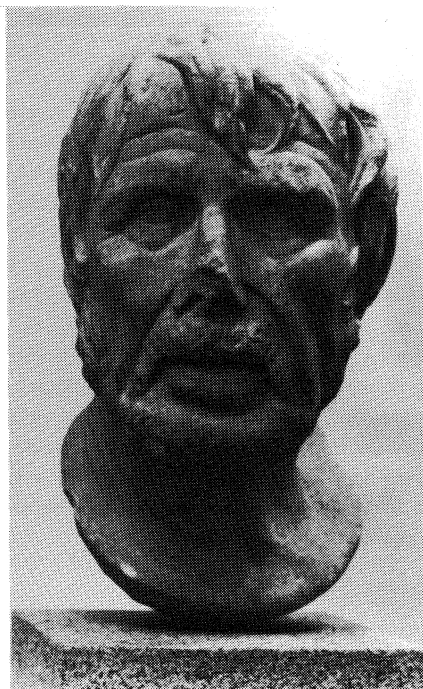
to, og Aelian, som forteller historien, sier da også at «maske-makerne hadde modellert ham (Sokrates) så det lignet på en prikk» (Aelian, *Varia Historia*, 13). Her er det naturligvis ikke snakk om en likmaske, men en maske som var fritt modellert etter levende modell, og intet skulle tilsi at ikke romerne kunne gjøre det samme.

Det finnes altså ingen bevis på at de romerske anebildene var likmasker. Imidlertid vet vi at romerne laget likmasker i voks, for slike er funnet. De er riktignok ikke republikanske, men fra keisertiden, og de var øyensynlig hjelpemidler for portrettister. I ett tilfelle er vi til og med så heldige at vi har bevart både masken tatt etter liket (en liten gutt) og portrettet selv. Likheten mellom de to er naturligvis meget stor, men det er interessant å merke seg at billedhuggeren har justert de typisk likmaskeaktige trekkene og frembrakt et portrett som synes å vise et levende barn.

Gutteportrettet var sikkert ment for oppstilling i familiens mausoleum. Det er rimelig å tro at likmasker særlig kom inn som et hjelpemiddel i forbindelse med posthume portretter hvor man ikke hadde noen avbildning av den døde fra før. En slik situasjon oppstod f.eks. når et barn døde, for de ble som regel ikke portrettert i levende live. Det å få laget sitt portrett i sten eller bronse var en kostbar affære, og med mindre man var en offentlig person, ble det antagelig bare gjort én gang i livet, når man var i «sin beste alder» og med tanke på etterslekten. Det ble derfor sjelden ansett for å være nødvendig å portrettere barn unntagen når disse ble revet bort og ikke fikk noen etterslekt, men måtte minnes av sine foreldre i stedet. Da kunne likmasken komme inn for å gi portrettisten en idé om avdødes utseende. Det var ikke tid til å modellere etter selve liket, for man ble bisatt kort etter dødens inntreden. Likmasker ble selvsagt ikke bare tatt av barn. Man har også funnet en maske av en voksen mann, men interessant nok var dette også en person som

ble revet bort, for de patologiske funn viser at han hadde fått en voldelig død.

Av det sparsomme materialet som er bevart kan man slutte at romerne brukte likmasker som et hjelpemiddel når det var nødvendig for å portrettere en avdød person, men det finnes intet bevis på at disse likmaskene var utstilt som representative for avdødes utseende. Deres bruk synes heller ikke å ha vært begrenset til en bestemt historisk periode (det at de få bevarte maskene stammer fra keisertiden, er sikkert bare en tilfeldighet). Grunnen til forkjærlighe-



Figur 4.

ten for avfældige gubber under den sene romerske republikk må søkes annensteds, og man finner den sannsynligvis i den greske portrettkunst fra hellenistisk tid.

Mens greske portretter fra klassisk tid som regel er tilbakeholdne når det gjelder å vise alder, ble man under hellenismen (som begynner med Aleksander den Stores død i 323 og slutter ca. 50 f. Kr.) mer opptatt av å vise alderens herjinger. Det ble skapt flere glimrende oldingportretter som er kjent for oss gjennom romerske kopier. Det hyppigst kopierte (når man dømmer etter antallet bevarte kopier fra romersk tid) var den såkalte Pseudo-Seneca-typen. Tidligere trodde man at portrettet forestilte filosofen Seneca, og etterat funnet av et riktig Seneca-portrett med innskrift gjorde denne identifikasjonen umulig, fortsatte man å bruke navnet med «Pseudo» foran fordi det ikke er enighet om hvem som er fremstilt. Antagelig er det en dikter, og antagelig er det et fantasiportrett av en berømt som forlengst var død da Pseudo-Senecas original ble laget ca. 150 f.Kr. I norsk eie finnes hele tre replikker (d.v.s. kopier etter samme original og med samme mål) av typen, og fig. 4 viser den beste. Sammenlignet med vår mann i Roma er Pseudo-Seneca en mye mer livfull fremstilling av en olding – man kan formelig ane at munnen åpner seg for å tale – hvor kunstneren har villet understreke kontrasten mellom det avfældige ytre og den ennå aktive ånd. Romeren virker langt stivere, ja, nesten mumifisert, så når man sammenholder slike portretter med de greske, kan man forstå at likmasketeorien kunne oppstå.

Det finnes forresten portretter av romere som er like gode som de greske, som f.eks. det praktfulle oldinghodet fra Harry Fettes samling som nå er i Nasjonalgalleriet (fig. 5). Også her er det



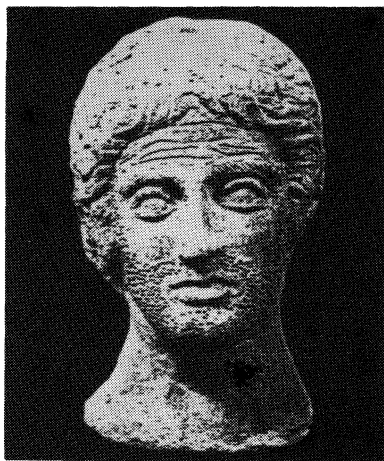
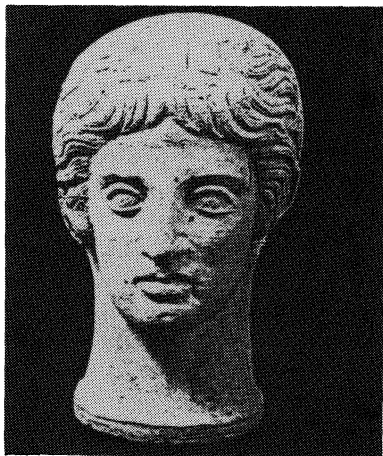
Figur 5.

tale om en berømt hvis bilde ble kopiert (replikker finnes i Louvre og Vatikanet), men i likhet med Pseudo-Senecas er hans identitet ukjent. Vagn Poulsen, som var direktør for Ny Carlsberg Glyptotek i København og en kjent portrett-ekspert, foreslo Cato den Eldre, og selv om portrettets original antagelig er å datere etter Catos levetid, kunne man godt tenke seg at han så slik ut på sine gamle dager. Sikkert er det at typen viser en kjent romer av fornem familie hvis portrett antagelig ble laget av en gresk billedhugger.

Det var portretter av denne typen som foresværet de romerske republikanske billedhuggere når de fikk i oppdrag å lage f. eks. et gravportrett. De kjente også den hellenistiske stil indirekte gjennom etruskisk kunst, som var sterkt påvirket av den samtidige greske. Etruskiske helligdommer er fulle av votivhoder som ikke er portretter i ordets egentlige mening da det dreier seg om masseproduserte arbeider støpt i form, men mange oppfatter dem som realistiske fordi de er utført i en tørr og nøktern stil som ikke er forskjønnende. Men er de derfor realistiske? Fig. 6 viser to etruskiske votivhoder fra Cerveteri, nå i Vatikanet. Det til høyre virker «realistisk» med sine rynker i pannen og skjeggstubber på haken, men ser vi nærmere etter, bemerker vi at kunstneren har brukt samme matrise som i ynglinghodet til venstre og bare forsynt hodet med rynker og skjeggstubb for å vise at mannen ikke var helt ung og bar skjegg. Lignende observasjoner kan man gjøre på etruskiske sarkofager og askeurner. Ser vi en fet etrusker med dobbelthake liggende på sin sarkofag, vil vi umiddelbart finne fremstillin-

gen realistisk fordi mannen er fet og uskjønn, men ser vi 20 sarkofager av denne typen i et museum, blir det klart for oss at det i mange tilfelle er snakk om en genre og ikke nødvendigvis fremstillinger av bestemte individer.

Vårt syn på begreper som «realisme» og «verisme» er farget av idéen om at hvis noe er realistisk, da er det også uskjønt eller ubehagelig. Blir vi forespeilet «en realistisk beskrivelse av et ungt par på bryllupsreise», venter vi ikke at paret skal ha det særlig hyggelig, og vi blir skuffet om vi får serverten romantisk beretning fra en solfylt øy i Middelhavet, selv om denne er i overensstemmelse med bryllupsreisens realiteter. Fordi de romerske gravportretter ofte er uskjønne, oppfatter vi dem som realistiske, men det er nok mer en genre. I Lewis Carolls «Alice in Wonderland» (på norsk «Else i Eventyrland») er det et sted snakk om «forskjønnelse» og «forstyggelse», og de «veristiske» portrettene synes nettopp å være et eksempel på sistnevnte. Den før omtalte Vagn Poulsen har bemerkt at de fleste «veristiske» romerske



Figur 6.

portretter er et utslag av en form for folkekunst hvor et ideal omformes til stereotyp slik at man stadig ser gjentatt de samme furete, innbitte og sure fysiognomier.

Hvorfor ble nå dette et ideal, kan vi spørre. At slike gamle grinebitere skulle være idealer, kan virke uforståelig på vår tids mennesker, som krampaktig forsøker å holde lengst mulig på ungdommen. Heller ikke for romerne var slike idealer selvsagte, for med Augustus (31 f. Kr. – 14. e.Kr.) tar portrettkunsten en ny vending og frembringer menneskeskildringer som vi vil kalle idealiserte, nemlig vakre og nesten aldersløse.

Når det gjelder det romerske gammelmannsidealet, så har dette sine røtter i det gamle romerske samfunn, som var konservativt og bygget på de eldres autoritet. I kapitel 6 i skriftet «Om alderdommen» påpeker Cicero at det romerske senat i følge ordets betydning (det henger sammen med senex: «olding») nettopp er en rådsforsamling av oldinger. Hele verket er for øvrig et forsvar for alderdommen, hvor Cicero stadig understreker det viktige i at et samfunn har borgere som i kraft av alder, visdom og erfaring kan styre og råde.

I kapitel 19 uttaler Cicero seg om døden, som naturlig nok må være nær forestående for gamle folk, og der sier han følgende etter å ha bemerket at unge menn er mer utsatt for dødsfarer enn eldre (jeg siterer i Henning Mørlands oversettelse): «Derfor er det bare få som når frem til alderdommen; hadde det vært annerledes, da hadde menneskenes liv fornet seg bedre og forstandigere. For det er hos oldingene at det finnes forstand, omtanke og plan, og hadde det ikke eksistert oldinger, da hadde det ikke eksistert stater i det hele tatt».

Her ser man hvordan oldingen likefrem blir et ideal for dem som skal bygge opp staten, og det er et ideal som bare nås av de få utvalgte. Slik har det vært helt opp til våre dager, bare de sterkeste og sunneste oppnådde å bli gamle. På Ciceros tid må oldingalderen ha vært spesielt vanskelig å nå, for borgerkrigene gjorde livet usikkert og skapte en desillusjonert livsholdning. De mange republikanske portretter av oldinger og menn som prøver å se gamle ut må ses på bakgrunn av samtiden. De uttrykker at den portretterte er en av de begunstigete som har levd lenge (eller som vil gi inntrykk av det) og dermed kan lignes med en av de eldre som i de gode, gamle dager bygget opp den romerske stat og gjorde den til den viktigste makt i den tids verden.

Den senrepublikanske «forstyggelse» av de portretterte må også ses som et utslag av det tradisjonelle romerske mannsideal: «et ekte mannfolk» som ikke spilte tiden på å pleie sitt ytre, men som foretrakk kalde avrivinger og et nødtørftig toalett. Dette tradisjonsrike og både i bokstavelig og billedlig forstand gamle ideal er det portrettene vil uttrykke som motvekt til en tid da de åndelige og politiske grunnvoller rystet under romernes føtter.

Den siste offentlige representant for det senrepublikanske veristiske portrett er fremstillingen av Julius Cæsar. De portrettene som han i sitt siste leveår lot sette på mynter viser ham som en aldrende mann med skarpe, markerte trekk og en tynn, rynket hals med tydelig adamseple. De fullplastiske portrettene som er bevart av Cæsar er så godt som alle posthume og stammer stort sett fra hans adoptivsønn Augustus' regjeringstid. De er allerede blitt noe omformet i samklang med de augusteiske idealer og har fått et mildere og mer landsfaderlig preg. Det av Cæsars portretter som synes å

ligge nærmest opptil myntportrettene i stil og ånd, er et marmorhode fra Tusculum som nå er i Det arkeologiske museum i Torino. Her gjenfinner vi den smale, rynkede halsen og det tørre, skarptskårne fysiognomi fra myntbildene. Særlig karakteristiske er øvre øyelokk som er optrukket i en knekket kurve. De gir Cæsar et svakt ironisk uttrykk som må ha vært i samsvar med hans personlighet.



Portrettet på Det norske institutt i Roma har flere trekk til felles med Cæsar: de knekkede kurver og linjer, tørrheten i fremstillingen, de skarptskårne trekkene, den tynne halsen og det svakt ironiske uttrykket. Det er tydelig at kunstneren har kjent Cæsars portretter. Dette gjør at vi også lettere kan datere vårt portrett. Det stammer neppe fra før midten av det første århundre, men kan være senere enn Cæsars levetid, for hans portrett fikk innflytelse også etter hans død. 50-25 f. Kr. tør være en passende datering for Roma-instituttets portretthode.

Når man leser Ciceros verk om alderdommen, blir det klart at denne ikke er like lystelig bestandig. Tvert imot utsettes alderdommen for kritikk. Allerede det at Cicero skriver et

forsvarsskrift for alderdommen, tyder på at gammelmannsidealene begynner å bli kritisert, og karakteristisk nok er det ikke Cicero selv som forsvarer dem, men han legger ordene i munnen på en typisk romersk jubelolding av den gamle skole, nemlig Cato den Eldre, som svarer på spørsmål fra to yngre menn. Selv i idealisert form begynner oldingen tydeligvis å tape terreng som modell, og fra og med Augustus begynner andre vinder å blåse. Han fremstilles i sitt portrett som vakker, verdig og relativt ungdommelig like til sin død i 14 e. Kr.

Imidlertid var det store grupper som fortsatte å benytte det republikanske gammelmannsideal når de skulle la seg fremstille, og det er særlig de lavere klasser som frigivne slaver og deres etterkommere. Disse skaffet seg ofte både penger og makt og bygget flotte gravmæler som selvsagt måtte utsmykkes med familieportretter. Et godt stykke ut i julisk-claudisk tid (som ender med Neros død i 68 e.Kr.) finner vi gravportretter i gammeldags, veristisk stil, ja, denne stilen blir nesten er kjennemerke for det ikke-aristokratiske skikt. Det er nesten som dets representanter nettopp fordi de før har vært en slags non-persons ønsker å knytte seg ekstra sterkt til det tradisjonelle bilde av den romerske borger. Bare frisyrene viser at vi ikke har å gjøre med ekte republikanske portretter, men med senere utløpere av stilen.

Slike veristiske parafraser kan ofte være vanskelige å datere. Et norskeid oldingportrett kunne godt vært republikansk hvis det ikke hadde vært for den glatte, nesten porselensaktige overflaten og det forholdsvis store bysteutsnittet som daterer det til sen-augusteisk tid. Er det her snakk om kopien av et portrett av noens bestefar eller oldefar som har fått en moderne byste, eller dreier det seg om en samtidig av Augustus som ville markere sine republikan-

ske idealer gjennom sitt portrett? Det er vanskelig å si, for siden mannen er skallet er det ingen ytre trekk som frisyre som kan datere portrettet.

Den veristiske typen er seiglivet. Under Nero dukker den opp i enkelte gammelmannsportretter, kanskje som politisk protest, og under Vespasian inspirerer stilen det offisielle keiserportrett. Vespasian ønsket å distansere seg fra Nero så mye som mulig, og fremstod gammel, rynket og skallet som en representant for gamle romerideal. Også under Trajan var den veristiske stilen populær, særlig i portretter av eldre menn. Den gresk-vennlige Hadrian søkte helt

andre idealer i portrettkunsten, og under ham og hans etterfølgere, de antoninske keisere, skulle man helst være verdig, mild og skjegget. Det «forstyggende» portrett med røtter i den republikanske verisme får imidlertid en ny storhetstid i det tredje århundre under den såkalte soldatkeisertiden – en turbulent og opprivende periode i romersk historie som på mange måter minnet om borgerkrigene under senrepublikken – for så å forsvinne igjen under Konstantin den Store, som i sitt Augustusinspirerte portrett fremmer en ny klassisisme.

Siri Sande

Siden sist...

I forrige nummer av Klassisk Forum fortalte jeg om arbeidet med å skape en felles europeisk forening for lærere i klassiske fag. Litt før jul møttes representanter fra en rekke stater, i hovedsak vesteuropeiske, til et møte i Cambridge for å diskutere de statutter som et utvalg hadde lagt frem. Vårt treffested kunne ikke ha vært mer ideelt, colleget Trinity Hall ved floden Cams strender. Bare dette å leve som en collegestudent, eller fellow, for noen dager, var en stor opplevelse. Det var også inspirerende å treffe kolleger fra andre land og drøfte felles anliggender, enten det var i collegets klubblokaler eller i en pub ved King's Parade. Dette å bli med i et net-work av lærere fra andre land er både en

sosial og en intellektuell utfordring. Det var også interessant å høre at latin i noen øst-europeiske stater, som i Tsjekkoslovakia, er blitt et populært fag. Det oppfattes som et bindeledd til vår felles europeiske kultur. Også i Russland ser man at interessen for klassiske fag er i vekst.

Forhandlingene om foreningens statutter var til tider preget av en viss animositet. Delegatene fra det franskspråklige Belgia kjempet energisk for å få foreningens hovedsete forlagt til Brussel. Flere delegater gikk til angrep mot disse planene og pekte bl.a. på at vi da skulle være nødt til å rette oss etter den formalistiske

og etter manges mening umoderne belgiske foreningslovgivningen. Brussel er således en rød klut også for andre enn nordmenn! Det videre arbeidet med statuttene ble delegert til en større arbeidsgruppe, som skal ha sitt avsluttende møte i Mainz i april. Hvis det blir enighet her, vil en generalforsamling i Nîmes denne høst godkjenne foreningens regelverk. Et annet spørsmål som ble diskutert i Cambridge, var hvordan den nye foreningens virksomhet skal finansieres. Dette er et spørsmål som helt sikkert kommer opp igjen.

Til tross for at stemningen av og til kunne bli ganske het i collegets skjønnne musikkrom, hvor vi holdt våre diskusjoner, var allikevel alle begeistret over det navn som var blitt foreslått for foreningen. *Euroclassica* synes oss å være en klar humanistisk medtevler til naturviternes Euratom! Vi var alle enige om at vi må kjempe for våre klassiske fag og at det er behov for en lobby-organisasjon i dagens situasjon. Som et ledd i det utbytte av fagdidaktiske erfaringer som *Euroclassica* innbyr til, vil Dr. Anton van Hooff fra Nijmegen holde noen seminarer om moderne undervisningsmetoder i våre fag i Norge i løpet av 1992.

I Cambridge hadde vi også tid til mer enn diskusjoner og sosialt samvær. Dr. Paul Cartledge viste oss rundt i The Classical Faculty, som har over 400 studenter. Det han fortalte om virksomheten der, fikk en stakkars norsk fagrådsleder fra gamle Klassisk institutt i Oslo til å føle seg både misunnelig og imponert! Vi må gjøre våre klassiske fag mer attraktive, og hvorfor ikke også mer progressive, på universitetsnivå!

Ellers har vår forening både før og etter lederens Cambridge-besøk utvist en yrende aktivitet. Saturnaliefesten ble feiret med et foredrag av Siri Sande på Kristelig Gymnas og med en mottakelse i Kari og Jørgen Huitfeldts vakre hjem i Homansbyen. Neste arrangement etter saturnaliefesten var seminaret «Penger og pengers verdi - Kejsertidens numismatikk» på Oldsakssamlingen i samarbeid med Myntkabinet-

tel lørdagen den 16. februar. Nesten femti medlemmer møtte frem for å høre på økonomiske og numismatiske betraktninger ved Bjørn Qviller, Kolbjørn Skaare og Haakon Ingvaldsen. Etter seminaret samlet styret seg til et møte på Heid Gjostein Resis kontor. Vi prøvde da å legge opp et program for resten av året. Vi la bl.a. planer for årsmøtet, som i år vil finne sted i Trondheim weekenden 21 - 22 september. Jeg henviser til innbydelsen, som står lengre frem i dette nummeret av Klassisk Forum. Det ville være fint om mange øst- og vestlendinger kunne møte trønderne i Hellig Olavs egen by! Våre styrerepresentanter i Trondheim har lovet å være gjestene behjelpelige med å finne hotellrom til en overkommelig pris.

Styret har også arbeidet videre med prosjektet «Lær klassisk gresk i Hellas i ferien» og vi retter oss inn mot å starte eventyret sommeren 1992. Ekskursjonen til Sicilia lokket flere deltagere enn vi hadde kapasitet til. Dette gjorde at vi dessverre har vært nødt til å sette noen på venteliste i første omgang. Mange har også fulgt forelesningsserien om øyas kultur og historie. Ekstra velbesøkt ble seminarlokalet da doctorandus Erik Østby foreleste om Sicilias greske tempelarkitektur.

Til slutt vil jeg på foreningens og styrets vegne få framføre våre varmeste gratulasjoner til professorene Axel Seeberg og Kolbjørn Skaare, som begge har rundet de 60 dette vårsemesteret. Mange lykkønskninger sender vi også til Erik Østby, som lørdag den 23. mars med glans forsvarte sin doktoravhandling «Studies in Greek Temple Architecture» i Gamle Festsal. Oppponenter var Kristian Jeppesen fra Århus Universitet og Pontus Hellström fra Det svenske forskningsinstitutt i Istanbul. Det var første gang siden 1933 at noen har disputert i Klassisk arkeologi. Tidsavstanden til H.P. L'Oranges disputas er så stor at den nesten skulle kunne romme en gammeldags arkeologisk periode. Nå må vi ikke vente i nye drøye femti år til neste disputas!

Hugo Montgomery

Mytens plass i det greske drama

Aristoteles har en spesiell bruk av *mythos* i sin behandling av tragedien i Poetikken, nemlig som *synthesis/systasis ton pragmaton* – sammensetning av hendelsene, handlingsoppbygging (1450a). Dikteren som komponerer handlingssammenhengen kalles *poietes muthon* (51b27), den som fremstiller historier, dvs. sammenhengen i disse, og skaper en enhetlig handling ved hjelp av det konkrete og allmenne. Mythos er dermed det formelle produkt av dikterens arbeid og dekker både den planlagte handlingsstruktur og diktverkets innhold.

Mythos er etterligning (*mimesis*) av handling og følgelig det viktigste eller største av tragediens elementer, siden denne nettopp defineres som etterligning av handling. Handlingen og mythos er tragediens hovedmål (*telos*): uten handling ville det ikke være noen tragedie (50a). Dessuten blir det som kjennetegner tragediehandlingen – omslaget og gjenkjennelsen – definert som «de største deler av mythos», myten forutsettes altså som et begrepsmessig hele. Myten er dermed ikke bare måten å fremstille handlingen på, men også denne selv, og Aristoteles kaller den tragediens hovedprinsipp og sjel (*arche* og *psyche*) (50a38); slik blir den ensbetydende med fabelen/fortellingen i stykket.

Mythos får førsteplass i Aristoteles' behandling av tragediens forskjellige bestanddeler, samtidig regnes den som den vanskeligste del å

beherske for dikteren. Vi hører at de tidligste tragedier hadde små/korte «myter», at det finnes enkle – uten peripeti og anagnorisis (omslag og gjenkjennelse) – og sammenfløkte.

Det overleverte, tradisjonelle stoff er det vi vel forbinder med tragediemyten. Aristoteles har også beholdt denne generelle betydning: «overleverte myter», «tilfeldige myter» (51b24, 53a18, 53a37, 53b22).

Hva er så den egentlige betydningen av mythos? Rett og slett bare ord, ytring – *my* er etymologisk sett en lyd frembragt med sammenpressede lepper – slik at den første definisjon kan sies å være talen som lyd og betydningsbærer. Hos Homer finner vi det avledede verb *mytheisthai* om å samtale. Fra det opprinnelige «ord/tale» er det kort vei til emnet for talen, og sekundært utvikles dermed betydningen: fabel, beretning, myte. *Mythos* blir gjerne sett i motsetning til *logos* (fornuft/tanke), slik kunne den få betydningen «fiktivt, usant» i motsetning til sannhet. Endelig har mythos det innhold de fleste vil assosiere den med: tradisjonelle fortellinger om guder og heroer (som regel i flertall: myter og ofte i sammensetningen mytologi).

Mythos står opprinnelig ikke i noen kontrast til logos, begge begrep brukes om «fortelling/beretning». F.eks. hos historikeren Hekataios fra Milet (slutten av 6. årh. f. Kr.) heter det *logoi* – fortellinger om det vi ville omtale som myter,

mens han om sin egen beretning bruker det verbetsomer avledet av *mythos*. *Mythos* er altså i denne sammenheng en overlevert fortelling som gjør krav på sannhet.

Etter hvert blir det kjennetegnet på myten at den kan defineres i forhold til det som ikke er myte, både i motsetning til virkelighet: myten er fiksjon, og i motsetning til det rasjonelle: myten er absurd. Thukydide betoner at han tar avstand fra det myteaktige, fabuløse som ikke er troverdig. Det som er overlevert i denne form er en fremstilling for å underholde tilhørerne, noe som ligger implisitt i Platons uttrykk «gammelkone-myte», dvs. for å more eller skremme barn (i dialogen *Gorgias*). Likevel gjør ikke Platon seg fri fra myten på samme måte som Thukydide, derimot bruker han den som en fortelling med allmenn sannhet der myten er selve fremstillingsformen. I samme dialog lar han Sokrates si: «hør nå på en meget god beretning (*logos*) som du vil anse for oppspinn (*mythos*), men jeg som *logos*, for det jeg skal fortelle deg, vil jeg si som sannhet». Her er det en avstand mellom det som skal sies, og måten det skjer på.

Hvorledes skal så myten forstås?

Fra mytetolkningens lange historie skal vi bare skissere noen få punkter: Allerede i før-klasisk, arkaisk tid så man myten som uttrykk for noe annet – fortellingen er en *allegori*, den fungerer som sannhet, men en sannhet som ikke kan formuleres direkte, den må på en måte overføres til et annet språk. Det myten vil uttrykke, gjelder virkeligheten, enten naturfenomener, menneskelige egenskaper eller en historisk fortid. I denne rasjonalistiske tradisjon som gjorde seg sterkt gjeldende gjennom hele antikken og ble tatt opp igjen i det 18., 19., og

20 årh., er mytens egne spesifikke aspekter og funksjoner utradert. Et helt annet syn på myten er den poetiske fortolkning som kjennetegner klassisismen. Ifølge denne er myten ikke lenger allegori, men fremfor alt diktning.

Perspektivet på myten forandres når man begynner å spørre etter forbindelsen mellom budskapet og måten det uttrykkes på. Den tyske filosof Schelling erstattet allegori-begrepet med *tautegori*, dvs. myten sier ikke noe annet, men selve det som er umulig å si på noen annen måte – den sier «det samme». Den er ikke en lignelse som viser hen til noe annet, men er selv sannheten.

Myten er fra slutten av det 18. årh. forstått som uttrykksfenomen som peker hen på menneskets universalhistoriske tilstand, gjerne menneskehetens barndom. Fra denne symbolsk-romantiske tolkning kjenner vi begreper som *Volksgeist* og *Weltgeist*. Myten er nærværende i symboler som er synlige overalt, og i uttidens myter viser det evige seg.

Problemet blir etter hvert å forklare alle skrekkehistoriene i mytene hos et folk som befant seg på det høyeste kulturtrinn – fadermord, modermord osv. For å forstå dette irrasjonelle element ble det nødvendig både med en distanse til antikken og en sammenligning av greske myter med mytene hos andre folk. De tre dominerende skoler i slutten av forrige århundre søker løsninger ad forskjellige veier:

1. den komparative retning – også kalt naturmyte-skolen – hevder det absurde skyldes en slags metaforisk perversjon som fant sted i utviklingen av språket.
2. den antropologiske skole som dominerer i England, tolker det «ville» i mytene ut fra et

primitivt stadium i menneskets intellektuelle og sosiale evolusjon. Riten er nå det viktigste aspekt ved religion, og myten er av sekundær betydning. For å forklare myten må man søke etter riten som den korresponderer med. Senere ble det omtolket til en vekselvirkning, men grunntanken er den uløselige forbindelse myte – rite.

3. den tyske filologiske skole går imot begge de foregående og legger en historisk og genetisk metode til grunn. Her spør man etter mytens opprinnelse og utvikling ut fra filologi og kronologi. Hvilken av de først belagte versjoner er den opprinnelige, og hvilken historisk realitet er substratet under myten? Kjennetegnet på denne skole er også at mytetekstene blir analysert rent litterært, det legges vekt på de forskjellige versjoner i forhold til litteraturgenre og forfatter. Myten blir da lett igjen et rent poetisk fenomen. Vi kan konsentrere denne skoles synspunkter til: a) kausale, dvs. aitiologiske forklaringer, b) historiens bidrag til mytene, c) elementer som ikke kan forklares ut fra virkelig hendelse, må betegnes som fri fantasi.

Myten aksepteres som dimensjon i den menneskelige erfaring

Dette skjer når historismen, positivismen oppgis. I mellom- og etterkrigstiden er det ny interesse for mytens egen natur. Vi finner en symbolistisk forståelse der man igjen betoner det tauteoriske ved myten – symbolet refererer ikke til noe utenfor seg selv, det tilhører det det uttrykker. Myten gjenspeiler visse grunnmønstre og strukturer i menneskelig sjelleliv – såkalte arketyper – gjerne oppfattet som det kollektive ubevisste eller psykens indre erfaring. Myten kan formidle det totale, ubegrensede og uttrykker det hellige og guddommelige.

Sentrale representanter for denne oppfatning av myten er på den ene side psykoanalysens Freud og Jung, mens W.F. Otto, Kerényi og Eliade tolker myten som erfaring av det numinøse – den guddommelige virkelighet. I ren transcendent retning der myten knyttes til utviklede bevissthetsformer, taler man om mytens sannhet på et lavere nivå. Det ville være umulig å erkjenne og fatte – også språklig – den ytre verden uten universalmytologien (Cassirer).

Ved siden av symbolisme-retningen finner vi i nyere tid på nytt en funksjonalisme som ikke ser myten som bærer av en metafysisk sannhet, men legger vekt på dens sammenheng med riten. Den muntlige fortelling og formelle handling er to uadskillelige sider. Myten skal forsterke den sosiale sammenheng og enhet i gruppen når den i kodifisert form viser den tradisjonelle orden og væremåte. Mytens spesielle form gjør at den er lett å overføre fra generasjon til generasjon. Mens symbolismen begrenser seg til teksten uten å se systemet som den er en del av, finner funksjonalismen meningen i den sosiokulturelle kontekst, det sosiale liv der myten får sin anvendelse; dermed går mytens spesielle natur og egen betydning tapt.

Den franske sosiologiske skole utvider dette funksjonalistiske syn ved også å legge vekt på myten som symbolsystem som gjør det mulig å kommunisere innenfor en gruppe, og i strukturalismen ser man etter de indre forbindelser mellom de forskjellige elementer i fortellingen. Myten behøver ikke bli forstått, men dens hemmelige kode må finnes, fortellingens egen logikk. Strukturalismen oppfatter mytens formale rasjonalitet som likeverdig med den som preger vår teknisk-vitenskapelige kultur. Det er to forskjellige, men likeverdige måter å oppfatte virkeligheten på.

La oss før vi behandler mytens plass i dramaet, oppsummere det som kjennetegner myten: Det typiske for myten er at den er en tradisjonell fortelling som gjenfortelles og forandres. Slik er den aldri identisk med en gitt tekst, idet temaene er konstante, men detaljene skifter. Den er heller ikke bundet til virkelighet, man kan fortelle en myte uten å ta hensyn til noe sannhetskrav. «Det er ikke min fortelling» – dvs. «jeg har hørt den» – heter det i et Euripides-fragment (nr. 484). Likevel har den altså preg av å være viktig, alvorlig, til og med hellig. Det er denne konflikten mellom det viktige og samtidig den manglende forbindelse til virkeligheten som man helt siden antikken har prøvd å løse ved å substituere en direkte referanse som mytens alvor skulle være avhengig av, å se den «egentlige» mening bak myten.

Mytens forhold til historie

Selv om myten ikke gjør krav på sannhet, ble den av grekerne dels oppfattet som allmenngyldig fremstilling av fundamental menneskelig virkelighet, dels som deres egen tidlige historie. Det å fortelle en myte er helt fra Homer av å skape et mønster, en modell – et paradigme – der også fortellerens egen verden, den historiske virkelighet, avtegner seg. På denne måten blir myten brukt, hvis en situasjon krever argumenter. Mytefortellingen er også selve metoden i tidlig tid, når man vil sette ord på fenomener, plassere dem i en sammenheng, f.eks. skape systemer av helteskikkelsene i genealogiske rekker eller lage forbindelser mellom historiene om samme helt på forskjellige steder. Likeledes er nye hendelser avtegnet i myten, dette viser seg i de mange aitiologiske myter.

Myten har en viss tilknytning til noe av kollektiv viktighet. Dette gjelder det sosiale liv: fami-

lien, folket, bystaten; særlig gir det seg utslag i festivaler der guder eller heroer er involvert. Selve indikasjonen på forskjellen mellom myte og eventyr viser seg i mytens bruk av navn. Det som kan synes som en generell type fortelling, er isteden spesielt og forbundet med et bestemt sted og en navngitt person.

Mytens forbindelse med riten

Myten har gjerne vært definert som den talte del av riten, som den i motsetning til sagn og eventyr er nært forbundet med. Men det finnes også tilsynelatende identiske fortellinger som noen ganger er ledsaget av rite, andre ganger ikke, slik det på den annen side er riter uten ledsagende myte. Riten er meget eldre – noen fører den helt tilbake til dyr – men myten er bare mulig når språket har oppstått. Vi kan ikke fastslå at myten vokser direkte ut av riten, bare at den er nært forbundet med den. Riten er noe som blir gjort (*dromenon* – cfr. *drama*) og fremstiller det som myten forklarer i ord. Likevel må ikke riten forstås som en teatralisk dramatisering av myten. Riten utfyller det myten måtte mangle i alvor og stabilitet: den fungerer kollektivt og med jevne mellomrom i tillegg til at den vender seg mot det guddommelige. At den også kan defineres som en handling som meddeler noe bestemt, har ført til oppfatningen av riten som forløper for dramaet. Selv om man har forlatt myte-rite-skolens strenge oppfatning av myten som en del av ritualet, er det enighet om at myten gir riten en ny dimensjon ved at den tilfører det talte ord, handlingsfortellingen.

Riteorien som i utgangspunktet var en genetisk hypotese for å forklare dramaets opprinnelse, fikk etterhvert særlig betydning når det gjaldt å påvise dramaets rituelle natur, noe som

ga utslag ikke bare i moderne iscenesettelser av gresk drama, men i en generell re-ritualisering av teateret. Til tross for at ingen lenger vil påvise de enkelte ledd i et gresk drama som direkte overført fra rituelle forbilder, er det flere elementer i handlingen som gjenspeiler en rituell virkelighet, f.eks. de mange offerscener eller drap (omtalt som offer) med den sterkeste form for ødeleggelse, *sparagmos* (istykkerrivning av det levende dyr/menneske), som jo hører hjemme i dionysiske riter. Når vi gransker gresk drama, må vi heller ikke glemme at myteframstillingen her nettopp er knyttet til en rituell situasjon.

Myten består av en fast sekvens av handlingsenheter. Disse enheter innenfor selve fortellingen er konstante i motsetning til de involverte personer som er utskiftbare. Med såkalte motifemer er vi nær Aristoteles' definisjon av mythos som handlingssekvens med begynnelse, omslag/peripeti, løsning – og mythos vil få den samme effekt som Aristoteles beskriver som tragediens katharsis: den fjerner spenning og engstelse. Myten presenterer ifølge Vernant: handlende personer som i løpet av fortellingen utfører handlinger som forandrer situasjonen i utgangspunktet slik at den er helt anderledes ved slutten. Disse handlende er plassert i en annen tid og på et annet nivå enn alminnelige mennesker.

I dramaet er myten for første gang til stede i en tredimensjonal form, ikke som stumt kunstverk, men levende figurer som utfører en handling og selv fører ordet. Tidligere var myten også fremstilt i kultdans som gjenga en handling, og episk-lyrisk fortelling, dvs. eposesitasjon og korymbisk fremført med kor og korleder, riktignok innimellom i dialogform, men hele tiden med en distanserende beretter. Dramaet innebærer en litterarisering av mytestof-

fet, noe som i seg selv ikke er nytt i forhold til epos og korymbisk, det er derimot den ytre tilknytning til en kultakt – fremførelsen i Dionysosteatret ved de store fester til ære for guden Dionysos. Selv om myten altså er bundet til en tekst, har selve formidlingen av den det samme muntlige preg som vi assosierer med den mytiske/prehistoriske/skriftløse tid og fellesskapet som ikke bare ligger i stedet, men fremfor alt i det tradisjonsfellesskap, den kulturelle identitet grekerne hadde fått nettopp via mytene.

Vi skal la det innflokke problem om dramaets opprinnelse ut fra Dionysoskulten ligge, bare fastslå at selv om man i antikken hevdet at det ikke var noen forbindelse til Dionysos, kan det ha dreiet seg om fremførelser av fortellinger knyttet til guden – en del dramaer vet vi hadde dette som tema – likevel ble innholdet et ganske annet, nemlig heromytene.

Avstand og nærhet. Tragediemytens forhold til samtiden

Det merkelige er at dramaet – og vi skal først og fremst konsentrere oss om tragedien – i sin tidlige periode ikke var bundet til myten. Vi kjenner 3 tragedier med historisk stoff, dvs. fra dramatikerens nære samtid. Blant disse er den eldste tragedie som er bevart, Aischylos' *Perseer* fra 472 med et tema som hans litt eldre forgjenger Phrynichos allerede hadde behandlet i 477/6 i Fønikerinnene: nyhetene om slaget ved Salamis som når det persiske hoff. Phrynichos hadde tidligere forfattet en tragedie om Erobringen av Milet (i 494), sannsynligvis like etter i 492, men fremstillingen av denne sørgelige undergang til det blomstrende Milet – de beslektede joneres by – fikk publikum til å storgråte, og dramatikerens ble bøtelagt med 1000 drachmer, forteller Herodot (6.21). Når

Phrynichos altså nesten ble pepet ut og det ble nedlagt forbud mot fremtidige oppførelser, mens Aischylos vant 1. pris med sin «samtidstragedie», må det ha skjedd en forandring. Vi vet at Phrynichos gjorde det godt igjen i Fønikerinnene ved å fremstille seieren over perserne og Xerxes' nederlag; når Aischylos noen år senere behandler det samme tema må han likevel ha fått noe ganske annet ut av det enn forgjengeren, nemlig det som kjennetegner ham når han senere bruker det mytiske stoff: viktigere enn å vise den orientalske koloritt som hos Phrynichos, der både en eunukk og haremskvinnekor opptrer, blir det å fremheve det universelle. Koret i Perserne er gamle menn og kunne like gjerne være grekere, og gamlekongen Dareios – i spøkelsesfasong – er idealisert. Dette er noe annet og mer enn fremstillingen av en nasjonal triumf, selv om det naturligvis også har styrket teaterfellesskapets følelse når de greske landområder besynges så utførlig. Først og fremst gir samtidsstoffet dramatikeranledning til å vise Xerxestoget som eksempel på *hybris* som må få sin gjengjeldelse, og dessuten til å behandle lidelsesproblemet. Tragikernes bruk av mytene kan vi formulere i lys av det tidlige Perserne: her det historiske, ellers det mytiske stoff som skal vise det allmenne ved menneskelig eksistens; når handlingen legges til et annet sted (som i Perserne) – i mytene fremfor alt til en annen tid, kan tragediedikteren også ta opp polis-fellesskapets problemer; her, som ved det mytiske stoff, gjelder det Aristoteles senere slår fast: tragediedikteren beretter ikke det som har skjedd, men det som kunne skje.

Det er en spenning innenfor hver tragedie og hver scenefigur mellom den mytiske fortid og polissamfunnets nåtid. Tragedien er bundet til mytetradisjonen samtidig som den distanserer seg fra heromytene og gransker dem. Heroverdenen representerer de verdier polis må kjempe

mot når den skal etablere seg, samtidig er den utviklet fra dem. Myten i tragedien kan dermed oppfattes i to motsatte retninger: dels bekrefter og styrker den de etablerte sosiale, politiske og religiøse verdier i samfunnet, samtidig spiller den ut og løser spenningene innenfor disse verdier. Tragedien er derfor tolket både som en bekreftelse av det etablerte og som en refleksjon av brudd med dette.

Enda et paradoks ved tragedien er dens utvikling i krysningspunktet mellom muntlig og skriftlig fortellermåte, to forskjellige kommunikasjonsformer som begge blir behersket av dikteren. Den muntlige form er slik tragedien presenteres for publikum, mens skriftligheten med sin kritiske avstand jo har omformet mytestoffet.



Tragedien kan sies å være den utvidede tekst til gresk myte, et enhetlig korpus; den er på en gang både kulminasjonen av denne endelige tekst og en kommentar til den – noe som fører til oppløsning av systemet. Så lenge tragedien forandrer myten, handler den i pakt med mytens egen natur i dens opprinnelig muntlige form; det er først når mytografene søker å overlevere myten uforandret og utelukkende i skriftlig form at den dør ut. Selv om tragedie-

dikteren har fanget myten innenfor en tekst og bruker den i en bestemt hensikt, er det vanskelig å ta et utsagn som uttrykk for dikterens personlige syn. Dermed er tragedien som mytepresentasjon like ekte som enhver muntlig overlevering av myten.

I sin opprinnelige form kunne myten gi et slags svar uten at problemet ble formulert. Tragediedikterne bruker myten til å diskutere problemer som det er vanskelig å finne løsninger på. Hele tiden er de to forhold tilstede: personer og handlinger er hentet fra den mytiske verden, men oppleves som samtidige med enhver tilskuer.

Transformasjon av myten

Det som skjer med myten i tragedien, blir gjerne sammenfattet under følgende stikkord: 1. Fordypning av det religiøse, 2. Politisering, 3. Humanisering. De store problemer blir behandlet: mennesket i en håpløs valgsituasjon, det uløselige handlingsdilemma, menneskelig skyld og soning, avmakten overfor det uforklarlige, mennesket i forhold til sin skjebne, i forhold til gudene, handler det fritt – eller er det gudenes redskap? Det er først og fremst Aischylos som utdyper myten i teologisk retning, knyttet til innholdstrilogien. Zeus forener visdom, rettferdighet og makt og styrer verden, mens de andre olympiske guddommer er redskap for hans vilje, som det er den delfiske Apollons oppgave å forkynne. Zeus er mer enn en mytologisk figur – «hvem han nå er, om det er kjært for ham å bli tiltalt med dette navn», synger koret i Agamemnon (v. 160). Det er også andre makter, de chthoniske hevngudinner eller Erinyene, som stiller krav. Årsak til ulykkene kan også være en hevnmånd (*daimon alastor*), som nedarves fra generasjon til gene-

rasjon som følge av en ond gjerning, inntil dens hevnebehov er stillet. Den virker gjennom menneskets ugjerninger, likevel fritas ikke mennesket for skyld; med andre ord slektsforbannelsen går videre – ikke automatisk, men ved at skylden som må sones, fornyes. Det er altså aldri bare personlig skyld som følge av hybris. Lidelsen er heller ikke velfortjent straff, men gjennom denne kommer mennesket til innsikt og erkjennelse (*pathei – mathos*).

Mens gudene hos Aischylos særlig representerer idéer om rett og gjengjeldelse, legges det hos Sofokles vekt på det uberegnelige ved guddommens planer. Her er det skjebnebestemte uttrykt ikke ved «arveskylden», men gjennom orakel- og seerord som mennesket først altfor sent forstår betydningen av. Dermed blir det f.eks. i Oidipus' tilfelle en motsetning mellom det villede og det oppnådde. Menneskets storhet fremheves samtidig med dets begrensning i forhold til det guddommelige. De evige, uforanderlige lover står over alt. Også Euripides viser som de andre to den guddommelige makt og lik Sofokles hvorledes den arbeider mot menneskelige forestillinger om rettferdighet, noe som kommer til uttrykk i personenes refleksjoner og klager over guddommens natur.

Med «politisering» må vi forstå selve overføringen av polis-ideen til heroisk tid, mytens omforming ut fra forestillingen om polis. Den virkeliggjørelse av Zeus' rettferdighet og orden skapt av kaos som særlig kommer til uttrykk i siste del av Orestien, har vært sett i sammenheng med fremveksten av den nye rettsstat, og dikteren skulle dermed være en etisk oppdrager til denne. Sikkert er det at trusler mot oikos' stabilitet – *oikos* definert både som familie og samfunn – står sentralt i mange tragedier; likeledes blir verdier som bevaring av tillit, be-

skyttelse av gjestevennskap fremhevet, men dette er holdninger som også ligger i myten.

Det vil alltid være omdiskutert i hvilken grad samtidige hendelser er «inndiktet» i tragedien. Tidligere har man lest hele dramaer eller enkeltscener som allegorier på samtidige hendelser, der mytiske skikkelser skulle representere ledende personer i Athen. En annen mulighet har vært å se hentydninger til spesielle hendelser og personer. Alle synes å være enige om at tidsproblemene speiles i allmenngyldig form både bevisst og ubevisst, at myten har tatt historien opp i seg. Hos Euripides har f.eks. krigsatmosfæren fra de senere år av Peloponneserkrigen tydelig innvirket på et drama som Trojanerinnene (fra 415), mens det samtidige Athen prises i en korsang i Medea fra 431 – nettopp det året krigen ble innledet.

Selve den rasjonalitet som kjennetegner tragediens århundre, de samtidige debatter, forenes med det mytiske stoff og avtegner seg både i personenes argumentasjon og i den dramatisk-dialogiske teknikk.

Det tredje aspekt som kjennetegner transformasjonen av myten, gjelder mennesket selv. Med humanisering forbinder man i første rekke det at bak alt mytestoff er det interessen for menneskets kamp mot sin skjebne som dominerer, dets opphøyethet til tross for fysisk undergang. Heroene er som kjent av guddommelig avstamning, men er menneskelige i og med at de er dødelige. Dermed kan de sees som realistiske forstørrelser av mennesket, og i tragedien blir de i stadig sterkere grad gjort psykologisk plausible. Sofokles fremstiller mennesker som handler uten skyldbevissthet og også uten subjektiv skyld, men som likevel, viser det seg, ikke kan fritas for skyld. Selv om de handler «riktig», forårsaker de sin egen undergang. Allerede i antikken ble Sofokles regnet som skaper av det vi vil kalle karaktertegning – dette kommer til uttrykk særlig når han legger større vekt på den enkeltes forhold til andre

mennesker, ofte fremstilt ved menneskelig isolasjon. Slik settes gjerne en hovedperson i relieff, f.eks. får både Antigone og Elektra hver sin søster som ikke demonstrerer den samme ubøyelige holdning som dem. Ved en mer komplisert dramaturgi (f.eks. planlagt list) kan dramatikerens også fremheve sjelelige reaksjoner som når Orestes – forkledd som fremmed – opptrer for Elektra med en urne som angivelig rommer ham selv.



Med Euripides gjør samtidens interesse for mennesket seg enda mer gjeldende, og vi møter et stort galleri av alle slags typer, også med negative egenskaper – han brakte tilskueren på scenen, uttalte Nietzsche. Selv om man ved humanisering ikke kan forstå individpsykologi, så må det likevel fremheves her i hvilken grad tragedien utvikler det emosjonelle som finnes i en mytisk situasjon, de menneskelige reaksjoner. Den viser hva Ifigeneia følte da hun skulle ofres, hva Orestes led som utstøtt av samfunnet, og hvordan modernordet virker på ham. Når myten behandler kamp, er det heroenes bragder vi er vitne til, aldri nederlagene. I tragedien hos Euripides derimot har f.eks. Herakles' heltegjerninger mistet all sin glans når han som kronen på verket dreper kone og barn – hvorledes opplever han oppvåkningen etterpå? Og hva følte Agave når hun etter det dionysiske vanvidd oppdager at det er hennes egen sønns og ikke et løvehode hun har revet løs? Hele spekteret av emosjoner uttrykkes innenfor familierammen: ikke bare mord, men også nære bånd mellom søsken, ektefeller, mor-barn osv. kan fremstilles via de mytiske figurer.

Myten som stoff og form

Typisk for mytestoffet i tragedien er gjentagelsene. De samme temaer er ikke bare i etterklassisk tid og helt opp til våre dager behandlet på nytt og på nytt – allerede før de tre store tragediedikterne finner vi titler som viser at et emne kunne brukes flere ganger. Når dette faktum dukker opp så tidlig, er det ikke tegn på at repertoaret var begrenset. Men hvordan skal man så forklare det som ut fra våre forhold kunne se ut som stoffmangel? Det er viktig for det første å huske at vi bare har med uoppførrelser å gjøre (1. reprise av en bestemt forestilling fant sted i 386 f.Kr., etter Athens stormaktstid). Dernest at inntil år 400 ble over 1000 tragedier oppført i Athen; av ca. 140 tragediediktere er ca. 600 stykker inklusive satyrspill kjent: av Aischylos 80, Sofokles 130, Euripides 88 dramaer.

Forskjellige stadier i en myte er gjenstand for flere dramaer og da med ulike titler; f.eks. er Medeastoffet behandlet i Sofokles' Kvinnene i Kolchis og Rotskjærerskene samt i Euripides' Peliasdøtrene – alle før handlingen i den ene overleverte Medea; de samme dramatikere har også skrevet en Aigeus hver – om Medeas opplevelser etterat hun flyktet til Athen; dessuten hadde Neofron sin Medea. På den annen side kan en dramatiker skape en ny variasjon av samme stadium i myten som Sofokles og Euripides med hver sine Elektraer; ja, til og med lage en ny variant av sitt eget stykke, slik Euripides gjorde i Hippolytos. I hans første Hippolytos som er gått tapt, skal Phaedra ha vist sin kjærlighet mer åpenlyst.

Aristoteles gir oss den historiske utvikling: i begynnelsen brukte dikterne tilfeldige myter, så begrenset de seg til myter omkring få slekter, som Alkmaion, Oidipus, Orestes, Meleager,

Thyestes, Telefos og andre som opplevde fryktelige hendelser eller selv skapte dem (Poet. kap. 13). Aristoteles' *resonnement* viser at gjentagelsene ikke skyldtes begrenset stoff. I kap. 9 fremhever han at dikteren ikke absolutt skal søke å holde seg til de overleverte myter som tragediene dreier seg om. «I noen tragedier er ett eller to navn kjente, mens de andre er laget; i enkelte er ingen kjente...» Han skiller altså ikke spesielt mellom å finne opp en handling og å organisere den dramatiske struktur i en gitt myte.

Aristoteles gir oss også noen ord om hvordan myten bør behandles, nemlig at de tradisjonelle myter ikke må oppløses – Klytaimestra skal f.eks. dø for Orestes' hånd (kap. 14); videre forutsettes (kap. 16) friheten i mytebruken, når det gjelder de forskjellige typer *anagnorisis*, og i karaktertegnning med motivasjon for personenes handlinger står dikterne også fritt. Dermed kan han uttale at Sofokles skildrer menneskene som de burde være, Euripides som de er. Ut fra kap. 18 forstår vi at hvis stoffet ble behandlet forholdsvis fritt, ble det regnet som et nytt og originalt arbeid. «Det er riktig å si at en tragedie er forskjellig fra og lik med en annen uten at det er noe likt i fabelen.» Aristoteles definerer «like» tragedier som stykker med samme «knute» og samme «løsning», altså rent dramaturgisk. (Knuten: handlingsdelen inntil omslaget/peripetien, løsningen er fra dette punkt og til slutten).

Som eksempel på variasjon kan vi nevne Euripides' Oidipus (stykket er gått tapt, men vi har opplysninger fra scholiene og fragmenter) – her fantes ikke den grufulle selvblinding symbolsk knyttet sammen med selverkjennelsen; isteden ble Oidipus blindet av Laios' tjenere til hevn for mordet på Laios. Likeledes samme dramatikers Antigone (også tapt), der tydelig-

vis Antigone begraver broren med hjelp av Haimon og stykket ender lykkelig – på et eller annet tidspunkt i dramaet har også de to giftet seg; forskjellen er altså stor i forhold til levende innmuring og «Hades-ekteskap» hos Sofokles. I Euripides' bevarte Fønikerinnene derimot sier Antigone selv at hun ikke vil gifte seg med Haimon – mens det i Sofokles' Antigone jo er Kreon som hever forlovelsen – og hun følger sin far i landflyktighet. Slik ser vi også at variasjonen gir seg utslag til og med innenfor én dramatikers produksjon i behandlingen av samme mytestoff.

På den annen side kan forskjellige myter på scenen bære preg av hverandre som når Orestes i Euripides' drama med denne tittel er modellert med trekk fra Sofokles' Philoktetes i fremstillingen av Orestes' sykdom, både et «svar» på dramaet fra året i forveien (Philoktetes ble fremført i 409) og én blant flere innovasjoner i denne dramatikers bruk av Orestes-myten.

De to karakteristiske trekk ved mytestoffet i tragedien: gjentakelse og frihet eller variasjon kjennetegner også myten i seg selv. Den opptrer i stadig nye varianter, og den bevares ved at den gjenfortelles. Noen vil dessuten se gjentakelsesprinsippet som en arv fra kultakten, mens den litterarisering som finner sted når dramaet har oppstått, krever variasjon. Når tragedien forener disse to prinsipper, fungerer myten ikke bare som tragediens stoff, men også som dens form.

Allusjoner til myten i tragedien

At myten blir brukt som *paradigme*, mønster, er tradisjonelt helt fra Homer av og ligger i mytens eget vesen. Når dette gjøres i tragedien, blir vi som publikum minnet om at dramaets personer selv tilhører mytens verden. Vanlig er

det at mer eller mindre relevante paralleller omtales – f.eks. av en av dramaets opptredende personer; slik nevner Hekabe både de lemniske kvinner og danaidene som eksempler på kvinner som beseiret menn, når Agamemnon overveier om hun skal få hevne Polymestor (Euripides' Hekabe v. 886). Fremfor alt tilkommer det koret å besynge mytiske personer med lignende skjebne.

En spesiell form for myteallusjon er den som ytrer seg i kritikk av myter, f.eks. Phaedras amme som avslutter sin lange klage over mennesketilværelsen med: «vi blir ført vill ved myter» (Hippolytos v. 197 – dette gjelder mytene om dødsriket) eller Herakles' avvisning av Theseus' myte-eksempler som «sangernes elendige beretninger» (logoi – v. 1346 i Eur. Herakles). I samme dramatikers Elektra – i en utførlig korsang om solen som snudde sin bane som følge av de grusomme hendelser i Atridehuset – hører vi: «det fortelles, men jeg har liten tiltro til det ... slike fryktelige myter har sin fordel ved at man tjener gudene» (v. 699 ff.). Derved blir stykkets egen ramme sterkt betonet – eller man kan si at personene bryter den mytiske ramme de har beveget seg innenfor.

En tredje allusjon til selve myten i Euripides' dramaer skjer ved at dramaets egen handling gjerne kan knyttes til en bestemt kult og på denne måten blir en såkalt aitiologisk myte (som forklarer opprinnelsen til en rituell virkelighet), f.eks. når Artemis mot slutten av Hippolytos forutsier at i fremtiden vil brudene i Troizen ofre sine hårlokker ved Hippolytos' grav. Derved betoner dramatikerens kontinuiteten mellom den mytiske fortid og sin egen samtid. Dette skjer gjerne i forbindelse med en guddoms opptreden innenfor dramaet – derav uttrykket «deus ex machina» om den som «oppløser» handlingen og peker på det som vil hende etter stykkets avslutning. Likeledes blir

også åpningen markert spesielt ved at en scenefigur som ikke nødvendigvis opptrer i selve handlingen (f.eks. en gud), setter denne i gang i en lang prolog der den ofte innviklede forhistorien blir forklart publikum; Euripides søker jo gjerne til fjernere myter eller gir de mer vanlige en spesiell utforming.

Det er altså intet forsøk hos Euripides på å skjule dramaets mytiske stoff. Om personene virker aldri så virkelighetsnære i sine refleksjoner og følelser, noe Euripides nettopp blir verdsatt for, så blir ofte personenes merkelige opprinnelse fremhevet: svaneegget, de utsådde dragetenner, bestefar Helios osv. Myten får også en ganske fremtredende plass innenfor selve dramaet i de lange korsangene, gjerne som en egen fortelling som f.eks. er innledet med: «jeg hørte nede på Nauplionstranden av en som kom fra Ilion at...» (Eur. Elektra 1. stasimon).

Dette har selvfølgelig ført til sterk kritikk av Euripides for at han fyller dramaene med unødvendig, dramatisk lite relevant stoff; og det at han kan la en scenefigur ytre kritikk mot mytene, har gjort at han selv har fått stemplet ateist, representant for rasjonalismen, og er blitt beskyldt for å bekjempe og ødelegge myten og forvandle heltene til hverdagsmennesker. Andre igjen vedgår at myten er en gitt form som dikteren gir ny virkelighetsbetydning. Selv om mytebehandlingen hos Euripides for en stor del fører til avheroisering (som ved Herakles-myten), så er myten fortsatt *exemplum* med vekt på det menneskelige.

Euripides forlater aldri den ramme som er gitt de antikke diktere. Myten er selve fremstillingsformen og kjennetegnes jo nettopp ved at den kan omformes, både når den lever i sin muntlige form og når dikterne skaper sine for-

skjellige varianter. Det er dramaets personer som kommer med rasjonalistiske og sofistiske uttalelser om gudene – selve handlingen viser at dette ikke holder stikk. Selv om Euripides i langt større utstrekning enn de andre tragikere lar gudene opptre i handlingen, noe som i seg selv lett kunne bli oppfattet som kritikk av mytene, så representerer de det som er anderledes – deres handling fører til andre resultater enn ventet, og de kan drive mennesker til raseri, vanvidd og forvirring. Tvil om guddommens natur er en refleksjon av den menneskelige realisme scenefigurene er tegnet med. Euripides kan altså ikke sies å være ute etter å avheroisere myten på samme måte som den senere komedien, det gjelder både de menneskelige og de guddommelige agenter; disse er bare preget av dramatikerens spesielle forhold til virkeligheten, definert både som hans samtidige verden og menneskets psykiske realitet.



Man har sett det slik at Euripides oppdager en symbolsk betydning i mytene. Riktignok vil det vel være å si at han bruker dem meget bevisst og at han ikke bare er «moderne», men fremfor alt meget arkaisk. En myte får nemlig sin mening innenfor en annen myte, eller en ny myte presenterer seg i forkledning av tittelmyten; vi kan også si det slik at den myten vi er vitne til i dramaet, gjentar en kronologisk/genealogisk

tidligere myte, som når Orestes dreper Klytaimestra og Aigisthos og dermed går inn i Perseus-rollen slik denne hugger hodet av Gorgo. Eller vi kan nevne myten om det gyldne lam som ble bragt av Pan til Pelopssønnen som tegn på herredømmet i Argos – dette blir ikke bare berettet av koret, men skjer konkret på scenen like etter når Orestes gjenkjennes av den gamle gjeter og får seg overrakt et lam. Selve scenen med Klytaimestras ankomst er også lagt opp som en gjentakelse av Agamemnons hjemkomst, og mordet på Agamemnon blir gjenfortalt nøyaktig samtidig med at Klytaimestra myrdes inne i hytten.

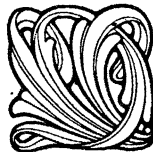
Det er viktig å se dette i sammenheng med gjentakelsesprinsippet ved myten – ikke bare det rent paradigmatiske i betydning: etterligging av en modell, men en bokstavelig gjentakelse av den opprinnelige hendelse, den mytiske begivenhet. Personene i dramaet kan også følge ett mønster i en handlingssekvens av stykket for så å «gjenta» en annen mytisk figur i resten av dramaet.

Også før Euripides kan koret fortelle en myte som indirekte varslar handlingen i dramaet, mens det selv ofte trekker en gal konklusjon. Hos Euripides skjer det i langt større grad at de lange korsangene både gir kontraster og paralleller til handlingen i tillegg til at de virker som et pauseskapende og retarderende element. Mythos blir til en verden for seg som bare eksisterer innenfor det dramatiske spill: det mytiske rom og den mytiske tid er dermed gjenskapet innenfor tragedien.

Myten i satyrspillet

Satyrspillet som dannet avslutningen etter tre tragedier og hos Aischylos var nært knyttet til

innholdstrilogien, hadde det til felles med komedien at de mer materialistiske aspekter ved hverdagslivet ble fremhevet. Likevel er det en stor forskjell: i satyrspillet finner vi den samme hele myteverden som i tragedien – uten komediens mangfold og aktualitet. Satyrspillet gir et muntre aspekt av det problem som er behandlet i trilogien, eller en episode fra samme myte, men det blir ikke gjort narr av verken helten eller handlingen. F.eks. i Aischylos' thebanske tetralogi – Oidipodien – med stykkene Laios, Oidipus, Syv mot Theben og Sfinx, viser det avsluttende satyrspill Oidipus' seier over Sfinxen. I et annet satyrspill, nemlig Proteus (også dette bare bevart i fragmenter) som avsluttet Orestien av samme dramatiker, fikk publikum oppleve Menelaos' møte med denne havguden i Egypt på hjemveien fra Troja, en stor kontrast til brorens hjemkomst.



Ellers er Herakles med sine mange eventyr en typisk helt for satyrspillet; de to sider ved ham som passer så godt her – foruten styrken til å overvinne «det onde uhyre» også fråtsegleden – får vi demonstrert i Euripides' Alkestis som ble fremført som siste stykke i en tetralogi. Helten er den som behersker problemene, også med list, hans eksistens er ikke lenger truet, selv om det opptrer alle slags varianter av

skremsler – som Kyklopen i Euripides' satyrspill med denne tittel, det eneste helt bevarte i genren.

Det muntre besto i at de store mytiske skikkelser ble vist i mer alminnelige, «ikke-tragiske» situasjoner; også omgivelsene er forandret – ikke det tragiske palass, men naturen som er satyrenes tilholdssted. Den mytiske distanse er i satyrspillet med på å skape skiftet til en mer ukomplisert atmosfære – en emosjonell avspenning etter tre tragedier.

Myten i komedien

Mens de fleste tragedier har hatt heromytene som stoff og bare har tildelt gudene mindre roller – f.eks. i en rammefunksjon i prolog og som *deus ex machina* – ser det ut til at man i komedien har gitt seg i kast med det i mytene som virker mer fantastisk, f.eks. de mange gudefødsle. Komedietitlene kan fortelle oss at både Athenes fødsel fra Zeus' panne, Leda som ruger ut svaneegget – opphavet til Pollux og Helena, ja selv Afrodites skumfødsel har vært fremstilt på scenen. Komikken må ha ligget i at det irrealle ble fremstilt helt konkret. Ellers finner vi Dionysos i Parisforkledning – i parodi på dommen på Idafjellet, der Paris ble fremstilt løpende vettskremt vekk ved synet av de tre gudinner, noe som sikkert har moret publikum. At en scenefigur slik hadde dobbeltforkledning, ble brukt også når man lot historiske personer opptre som mytiske – f.eks. Perikles som Zeus og Aspasia som Hera (i Kratinos' Dionysalexandros). Myten ble da brukt som et bilde på samtidige politiske forhold; de fleste stykkene i den gamle komedies genre hentet jo sine emner fra politikken med indirekte og direkte angrep på samtidige personer.

Flere av de mytologiske komedier må ha vært rene mytetravestier med avheroisering av myten samt tragedieparodier der gude- og heromytene ble parodierte innenfor parodien. Det irrealle og usannsynlige som i høy grad preget den gamle komedien, forsvinner etter hvert sammen med stoff fra mytene, og når forbindelsen til polis ikke lenger har noen betydning, overtar hverdagslivet mytens plass i den nye komedie, som utvikler seg til et borgerlig drama.

Litteratur:

Aristoteles. *Poetics*. Text & Comm. ed. Lucas, D.W. Oxford 1968.

Burkert, W. *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley 1979.

Burkert, W. *Homo Necans. The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth*. Berkeley 1983.

Friedrich, R. *Drama and Ritual. Themes in Greek Drama*. Cambridge 1983.

Fuhrmann, M. *Mythos als Wiederholung in der griechischen Tragödie und im Drama des 20. Jahrhunderts, i: Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik 4* ed. Fuhrmann, M. München 1971.

Haigh, A.E. *The Tragic Drama of the Greeks*. New York 1968.

Hübner, K. *Die Wahrheit des Mythos*. München 1985.

Kamerbeek, J.C. *Mythe et réalité dans l'oeuvre d'Euripide. Entretiens sur l'antiquité classique VI*, Fondation Hardt. Genève 1960.

Kerényi, K. Die Eröffnung des Zugangs zum Mythos. Darmstadt 1967.

Kirk, G. S. The Nature of Greek Myths. Harmondsworth 1974.

Knox, B. Word and Action. Essays on the Ancient Theater. Baltimore and London 1979.

Kubo, M. The Norm of Myth: Euripides' Elektra. Harvard Studies in Classical Philology 71, 1966.

Lesky, A. Der Mythos im Verständnis der Antike, i: Gesammelte Schriften. Bern und München 1966.

Meier, Chr. Die politische Kunst der griechischen Tragödie. München 1988.

Neschke, A.B. Griechischer Mythos: Versuch einer idealtypischen Beschreibung. Zeitschrift für philosophische Forschung 37, 1983.

Nestle, W. Vom Mythos zum Logos. Stuttgart 1940.

Schmid, W. – Stählin, O. Geschichte der griechischen Literatur. München Bd. 2:1934, Bd. 3:1940, Bd. 4:1946.

Seeck, G.A. (ed.) Das griechische Drama. Darmstadt 1979.

Segal, Ch. Greek Mythos as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy. Arethusa 16, 1983.

Snell, B. Mythos und Wirklichkeit in der griechischen Tragödie, i: Die Entdeckung des Geistes. Göttingen 1975.

Vernant, J.P. Myth and Society in Ancient Greece. Brighton 1980.

Vernant, J.P. Myth and Thought among the Greeks. London and Boston 1983.

Vernant, J.P. et Vidal-Naquet, P. Tragedy and Myth in Ancient Greece. Brighton 1981.

Vickers, B. Towards Greek Tragedy. Drama, Myth, Society. London 1973.

Webster, T.B.L. The Tragedies of Euripides. London 1967.

Mette Heuch Berg



Dionysos- og Apollonskikkelsene i gresk religion

Tittelen på denne betraktningen kan virke noe overlesset: Er ikke Dionysos- og Apollonskikkelsene nødvendigvis knyttet til gresk religion? Jo, hadde det ikke vært for Friedrich Nietzsches berømte bruk av de to greske gudene som

forklaringsmodell for den skapende prosessen i kunsten, «dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: «in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwähren-

der Kämpfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt»¹. Nietzsche, i sitt første verk, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* fra 1872, knytter Apollon og Dionysos til den evige konflikt han mener mennesket alltid lever i, den konflikt, imidlertid, mennes-

ket også *skaper* sitt liv og sine kunstverker i. Apollon blir hos Nietzsche satt lik med drømmen, fantasiverdenen og bildet, men også danselse, det rette mål, klarhet og innsikt. Dionysos er livet selv, rusen, dansen, det ekstatiske,

lidenskapene, det grenseløse og musikken. Apollon er gud for kunsten, mens gjennom Dionysos er man selvkunstverket, «zur höchsten Wonnebefriedigung der Ur-einen»². Nietzsche tilordner sine gudeskikkelser også til Schopenhauers fremstilling av



Apollon og Dionysos rekker hverandre
hånden i Delfi

verden som en spenning mellom «Wille und Vorstellung» – Dionysos er «Wille», Apollon er «Vorstellung». For Nietzsche er Apollon «Lichtgottheit», og han spiller på den dobbelte betydning i ordet *Scheinende*, Apollon er både den *lysende*, og den gud som har å gjøre med

1. I Sämtliche Werke, München 1980, s. 25.

2. Ibid. s. 30.

skinnet, i betydningen illusjon, bilde; Apollon «beherrscht auch den schönen schein der inneren Phantasie-Welt». Slik blir også Apollon lignet med *maya*, et ord han hadde lært av Schopenhauer, den universelle illusjon, slik den er beskrevet i indisk filosofi. Nietzsches forkjærlighet for det ekstatiske, det inspirerte og skapende gjør Apollon til et nokså blekt bilde ved siden av den levende Dionysos, som bevirker at «fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere»³.

Lett blir man revet med av Nietzsches entusiastiske prosa, dog stopper man opp og spør seg hva egentlig dette har med gresk religion og mytologi å gjøre. Det samme spørsmålet stiller Martin Vogel seg i boken *Apollinisch und Dionysisch: Geschichte eines genialen Irrtums*⁴, og hans svar er nesten preget av samme forakt som vi vanligvis forbinder med Nietzsche selv. Han levnes ikke stor ære, Vogel hevder at Nietzsches bilde av Apollon og Dionysos knapt er annet en en fiks idé nært knyttet til hans personlige liv, en forestilling som riktignok skulle få uanet betydning for tysk og europeisk kultur, «(es) gehört seitdem zum geistigen Besitz unseres Volkes»⁵. Men kritikken mot Nietzsche er ikke så mye rettet mot at de to guddommene er nært forbundet, Vogel vil snarere vise at Nietzsche ikke yter Dionysos og Apollon rettferdighet som beslektede og

komplementære guddommer, ved at han gjennomført betoner den veldige avstand som skulle eksistere mellom de to. For Vogel kan også benytte de store ord for å beskrive sin beundring for den gamle tid, og som Nietzsche, beklage vitenskapens evne til å beskrive de gamle guddommene. Han siterer⁶ E. Heller: «Denn der behutsame Gang des Gelehrten kann unmöglich mit dem Wirbeltanz der Leidenschaften des Geistes Schritt halten, der um jene Namen (Dionysos, Apollon og Orfeus) sich dreht und nur auf Augenblicke in ungezählten Figuren zum Stillstand kommt.»

Nietzsche var heller ikke den første i moderne tid til å forbinde, som han snarere ønsket, betone forskjellen mellom de to. Ludolf Stephani gjorde i 1861 oppmerksom på at Dionysos og Apollon kunne avbildes sammen, på en vase fremstilles de også idet de rekker hverandre hånden⁷. Med støtte i antikt materiale kunne Eduard Gerhard legge grunnen for at de to guddommene ble fremstilt i lys av deres «innere Wesensgemeinschaft»⁸, Gerhard kunne til og med hevde at de to var bare forskjellige skikkelser av samme guddom. Dette er Vogels grunnforståelse, som han også deler med mange andre som har skrevet om Dionysos og Apollon. Men han betoner kanskje i litt for stor grad denne enhet – det eksisterer dog en spenning mellom de to slik de er beskrevet i vårt kildemateriale, om denne spenning ikke er det fiendskap Nietzsche skapte mellom dem.

Nietzsches religionshistoriske kunnskaper var beviselig begrensede, ikke bare når det gjaldt

3. Ibid. s. 29-30.

4. *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, bind. 6, Regensburg 1966.

5. Ibid. s. 8.

6. Ibid. s. 9.

7. Se ovenstående avbildning, Vogel bilde nr.9.

8. Pauly Wissowa s. v. Apollon.

gresk religion – den historiske bakgrunnen for Nietzsches Zarathustra er også vel tynn. Men det var likevel Nietzsche som brakte «apollinsk og dionysisk» inn i språket som forståelses-kategorier, selv om han brukte de antikke bildene etter eget forgodtbefinnende. Vi skal ikke forfølge videre hvordan begrepsparet er brukt i forskjelligartede sammenhenger, men bare nevne som eksempel den innflytelsesrike amerikanske sosialantropologen Ruth Benedicts vel nokså malplasserte bruk der hun snakker om Pueblo-indianerne som «Apollinian» og de omkringliggende folk som «Dionysian»⁹.

Til bind 1 av *Skrifter utgitt av det norske instituttet i Athen*¹⁰ er tittelen *Dionysos og Apollon, religion og samfunn i antikkens Hellas* valgt, nettopp fordi spenningen mellom disse to gudeskikkelsene kan symbolisere mangfoldet og spenningen i den gamle greske religionen, spenningen mellom den gamle vegetasjonskulten og religionen i den klassiske filosofien, spenningen mellom den ekstatiske kulten og de strenge renhetsforskrifter f.eks. i de pythagoreiske forestillingene omet religiøst liv, og nettopp spenningen mellom religionen – særlig da i sin ekstatiske og mystiske form – og det velordnede samfunnet i den greske *polis*. Nå må det også nevnes at Dionysos/Apollon ikke er det eneste par av komplementære motsetninger i den greske mytologien. *Binære motsetninger*, som myteforskeren Claude Lévi-Strauss¹¹ med et riktig så teknisk uttrykk kalte slike mytologemer, er Hermes/Apollon, Hermes/Afrodite, Ares/Hefaistos og mange andre: Apollon var den som fortalte om Zeus' vilje gjennom sine

orakler, mens budbringeren Hermes bekjentgjorde den for menneskene, om han dog kunne fare med halve sannheter; Hermes lagde et av Apollons viktigste instrumenter til å formidle det musiske, nemlig lyren, som Apollon fikk som gave etter at hans skurkeaktige og veltalende halvbror hadde stjålet kveget hans. Hermes, etterhvert gud for retorikk og alt som har med intellektuell virksomhet å gjøre, smeltet også sammen med Afrodite, gudinne for skjønnheten, og dannet den hellenistiske tvekjønnede kultfiguren Hermafroditos. Den modige stridsguden Ares kunne røve Afrodite fra Hefaistos, men det ble likevel håndverker-guden som skulle eie skjønnheten til slutt.

Vi skal ikke gå i detalj når det gjelder flere slike gudepar, vi skal heller ikke omtale de utallige guddommelige ekteskap, men vende tilbake til Apollon og Dionysos, og nevne noen eksempler fra antikke kilder på hvordan de to står i forhold til hverandre.

La oss først repetere hva de to står for hver for seg. Dionysos er gud for vinen, for ekstasen, for det som river mennesket ut av hverdagen på godt og vondt: For gleden og spøken, det festlige opptoget og komedien, men også for galenskapen – de som ikke ærer Dionysos kan bli besatt av avsvindig *mania* – selv døden. Dionysos er guden som kommer utenfra, inn i menneskets samfunn, som det nyskapende, unge og livskraftige som bryter ned de sosiale barrierer. Slik opptrer Dionysos som den vakre unge guden som kommer inn i grekernes verden fra det ville Thrakia – og lenge mente forskningen

9. Ruth Benedict: *Patterns of Culture*, London 1935, repr. 1980, s. 57 et passim.

10. Athen 1989.

11. *La pensée sauvage*, Paris 1962.

at Dionysosskikkelsen var knyttet til en absolutt ugresk kult som sent invaderte den greske kulturen. Det som imidlertid bekrefter at vi kan snakke om Dionysos som likeså gresk som noen av de andre olympiske gudene, er at navnet hans er funnet i linear-B-tavler fra mykenetiden. Så Dionysos er den *evige* nykommer, snarere enn en inntrenger i gresk kultur på et særlig tidspunkt. Dionysos er det regenerende livets prinsipp, gjenfødselsens prinsipp, han er det som bærer livet videre i døden, og derfor er Dionysos også dødsguden, og gud for det tragiske, og det skjulte, for mysteriene, guden skjult bak masken. Som vinen, midlet som mennesket blir forenet med Dionysos ved, er druenes iboende kraft, er Dionysos den iboende kraft i alt liv, i naturens liv og i menneskets liv. Ved å drikke vinen, og sluke det rå kjøttet i vill dans i skogene, kan man innvies i de dionysiske mysterier og bli ett med guden, som naturen blir gjenfødt gjennom den dionysiske kraft blir mennesket det óg.

Men om Dionysos-navnet finnes belagt fra Mykene-tiden, er dette ikke tilfelle med Apollon, om han ikke skjuler seg bak tilnavnet *paiawon*, gresk *paioon*, som er en tittel til Apollon – dette på tross av at han er så nært knyttet til det greske samfunnet. Og etymologisk er navnet også antagelig knyttet til en viktig samfunnsinstitusjon, nemlig det årlige tinget holdt av slekter og stammer, kalt *apella*, knapt å skille fra den doriske formen av navnet, *Apellon*. På denne måten var Apollon knyttet til de viktige avgjørelser, som han også ble gjennom sitt orakel i Delfi. Apollon var også gud for soning av skyld, for renselse, noe som også kan ha hatt tilknytning til juridiske avgjørelser ved et slikt årlig ting. Hvor nært Apollon er knyttet til den greske samfunnsidentiteten ser man også gjennom det store antall kolonier som ble kalt Apollonia – i hans navn ble de tatt i besit-

telse. Så Apollon synes knyttet til kulturens beståen, og slik også til det harmoniske, og til det rette mål, som til musikken, og til de skjønne kunster, som Musagetes, leder for Musene, inspirasjonens gudinner. Apollon var også gud for gjeterne og for passet av hjorden, man skal der huske at hjorden var i gammel tid ofte den viktigste kapital man hadde.

Men både Dionysos og Apollon var guder for inspirasjon, om enn av forskjellig art. Den guddommelige galskap var inspirert av dem, slik Sokrates vil ha det i dialogen *Phaidros*: Den profetiske galskap, *mantike mania*, var inspirert av Apollon, mens den mystiske, eller religiøse galskap, *telestike mania*, kom fra Dionysos.

Kulten til de to sønnene av Zeus var også integrert i Delfi. Nettopp foran *omfalos*-helligdommen i Delfi, rekker de to hverandre hånden, slik den avbildede vasedekorasjonen fremstiller. Den døde årstid, vintermånedene tilhører Dionysos i Delfi, mens Apollon overtar om våren; *thyiadene*, de kvinnelige Dionysostilbederne, feiret sine Dionysosfester på Parnassosfjellet om vinteren, der de søkte å vekke til live *liknites*, Dionysosbarnet i *liknon*, kurven som ble brukt til å sikte kornet. Samtidig feiret mennene Apollon i hans tempel i Delfi, der Dionysos var avbildet på vestgavlen, der solen går ned, med sine *thyiader*, og Apollon med Musene på østgavlen, soloppgangens og livets retning. Dionysos skulle også være begravet under *omfalos*-steinen. Erwin Rohde og mange med ham har tolket dette som om den såkalt innvandrede guden skulle ha blitt integrert og ufarliggjort av det delfiske presteskapet. Dionysosnavnet fra Mykene-tiden har kunnet bekrefte at det snarere dreier seg om en iboende polaritet i den religiøse forestillingsverdenen.

Parnassos' to topper var også uttrykk for den dobbeltkult som var helliget de to guddommene, men etter Euripides bodde allerede Dionysos på toppen av Parnassos da Leto brakte det nyfødte Apollonbarnet dit. Og de delfiske prestinner æret guddommen med de to navn Apollon og Dionysos, ble det sagt. Men ikke bare i Delfi var det et felles tempel for Apollon og Dionysos, også i Theben fikk de felles offer fra bystaten, og i Flious og i Olympia hadde de alter sammen. Etter Thyia, den første Dionysos-prestinne, ble *thyiadene* kalt, men hennes sønn Delfos fikk hun ved sin forbindelse med Apollon.

Når Apollon og Dionysos ble knyttet til solen, som de ble også av senere allegorikere, er ikke klart, men hos Aiskhylos er denne identifikasjonen, i hvert fall for Apollon sin del, et element i hans tragedie *Bassarides*. Her fortelles det om hvordan Orfeus, også sønn av Apollon, vraker Dionysos, hvis mysteriekult han jo er kjent for å ha utbredt, og hengir seg bare til Apollon som han hver morgen tilber som den oppadgående sol. Dionysos sender i sjalusi sine menader, eller bassarides, som river Orfeus i stykker, akkurat som Dionysosbarnet ble revet i stykker av ville titaner, og slik som Pentheus ble revet i stykker av sin mor Agave fordi han fornektet det dionysiske liv. Agave satte Pentheus' hode på toppen av sin *thyrsos*, og Orfeus hode sluttet ikke å synge sine Apollinske sanger – lyren var også Orfeus' instrument – der det drev av gårde til øya Lesbos. I disse skildringene er det lagt vekt på spenningen mellom de to gudene, det menneske som bare tilber den ene blir straffet av den andre.

Men Aiskhylos skal også ha hevdet at Apollon og Dionysos er den samme guden, slik som Euripides gjorde. Slektskapet er nært, og det har vært foreslått at Dionysos er den *chtoniske*

formen av Apollon – Apollons skygge så og si – tilsvarende forholdet mellom Zeus og Hades.



De seneste arkeologiske funn synes å bekrefte at det har eksistert orfiske grupper, i hvert fall i det 5. århundre, som satte Dionysos i sentrum for sin tro og sin mysteriekult. I den orfiske skapelsesmyte, som er en variant av Hesiods skapelsesberetning, er Dionysos sentral i skapelsen av mennesket. Det opprinnelige Dionysosbarnet blir slukt av de ville titaner, men Athene redder hans hjerte, og Apollon begraver knoklene – igjen det samme motivet at Apollon står for det bestandige, for bildet som lever videre, der han bevarer restene og begraver dem på en hellig gravplass. Titanene blir drept ved lynilden til Zeus – av røken oppstod mennesket, blandingen av den voldsomme titaniske natur og den guddommelige dionysiske. Deretter gjenfødes Dionysos som menneskenes frelser, gud for gjenoppstandelse og den mystiske gjenfødelse.

Så uansett Nietzsche, synes Dionysos, også for grekerne, å være gud for forvandlingene, for det døende men gjenoppstående livet både i naturen og i mennesket, mens Apollon var gud for det bestående, det evige, det vakre og harmoniske. De er komplementære skikkelser som kunne uttrykke nettopp spenningen mellom det ukjente og det kjente, det skremmende og det trygge, mellom det nyskapende og skjønneheten, det ekstatiske og det kultiverte, det barbariske og det greske, naturen og kulturen, mellom død og liv, og – mellom religion og samfunn.

Jens E. Braarvig

Roma i tekst

IX

En gudinne til besvær: Kybele, dikterne og Augustus' dynasti

Kybeles (alias Magna Maters) tempel på Palatinhøyden er av tidens tann og pavers uforstand redusert til et ruvende podium omgitt av søyle-rester. Men det kjente arkitekturrelieffet fra villa Medicea havemur (fig. 1) kan på stedet hjelpe oss til å mane frem det augusteiske tempel. Relieffet er detaljert nok til å gi oss et klart bilde av bl.a. gavlfeltet med dets symbolske fremstilling av gudinnen.

For min del kjenner jeg ikke noe bedre møtested for nær sagt hele spekteret av oldtidsdisipliner: filologi, arkeologi, historie og religionshistorie. Gudinnen fortjener vår felles oppmerksomhet. At hun troner nettopp på dette høytliggende stedet i Roma, med dominerende utsikt ut mot Circus Maximus-dalen, i hjertet av det eldste bosetningsområdet, og ikke å forglemme det forhold at hun hevdet seg her gjennom århundrer, er det så menn verd å stanse opp ved. Selv den greske Apollon måtte som fremmed gud ta til takke med en tomt utenfor den gamle sakrale bygrense gjennom hele republikken. Dessuten har vi gudinnens naboskap som bare blir mer og mer fascinerende jo mer arkeologien kan belyse.

Forut for det interdisiplinære stevnemøte – hermed et konsept til overveielse. Min basis er en håndfull tekster kombinert med noen prosopografiske data, enkelt sagt litt slektsgranskning.



Figur 1

La oss begynne med tre senrepublikanske diktere, alle egnet til å sette Magna Mater i mentalitetshistorisk fokus. For med sine skarpt eksponerte og vinklede bilder av gudinnens 'Treiben und Lassen' gir disse tekstene oss glimt av hvor problematisk presteskap og ritus må ha vært for den vanlige tradisjonsbundne romer.

Varro – Catull – Lucretius

Den første noenlunde håndgripelige kilden stammer fra den lærdeste blant romere, her som satiredikter etter Menippos' forbilde. I den halvpoetiske menippeiske gate var Varro utrettelig produktiv. Med sine 160 satire-«bøker» må han i perioder ha vært Romas mest versatile samfunnskommentator. Noen sitater er alt vi har. Men i hvert fall én satire, «Eumenidene», gir en anelse om en skarp klo. Hovedpersonen er en moderne «Orestes» som hjemsesøkes av tidens «Furier»: Grådighet, Ærgjerrighet – og Overtro. Det siste utysket materialiserer seg som Magna Mater og Serapis' presteskap. Her følger fragmentene som vi selv må forsøke å sette sammen:¹

[1] «På veien hjem forbi gudemorens tempel får jeg høre klang av cymballer». Hovedpersonen får lyst til å snike seg inn på forbudt område:

[2] «Jeg tar en drakt og noen kvinnesko som står der hensatt.»

[3] «Der finner jeg i templet en skare 'galler'. Mens de ventet på at tempelherren skulle legge årets grøde på gudinnens billedstøtte, besang de i ekstase [gallantes] både guden [Attis] og gudinnen med skiftende intensitet.»

[4] «Hvilken ynde har ikke de som raser i rus, hvilken renhetsdrakt og ynglingesus! Hvilken skjønnhet hos de spedel!»

[5] «Dels smykket er de 'menn' i vakker kvinnedrakt».

[6] «Som najader som i bølgen bor».

[7] «Han her, hyllet i et purpursjal, stråler som Aurora, / bærer krans som lyser gull og edle stener, / han laver i rommet».

[8] «Frygerhornet gjaller med sin høye tone gjennom marg og ben.»

[9] «Deg til ære hamrer vi på pauker for vår gudemor med ei uvirksom lyd; for deg slår nå, o Herre, evnukkene ut sitt fjonge flagrehår.»

[10] «Se nå engang, er du snill, på 'gallernes' klokskap og moral!»

[11] «Dra pokker i vold fra vårt hus med din galskap!»

Fra Varros satiriske hoderysten går vi til proslittens nytteløse oppvåknen i Catulls 'Attis' (63). Diktet er beslektet med Varros satire, inklusive det galliambiske versemål, og er i

1. J.-P. Cèbe, Varron, Satires Ménippées 4 (Collection de l'école Française de Rome 9), Roma 1977, p. 525-754.

mangt en utløper av aleksandrinsk kunstdiktning. Det er like fullt et talende vitnesbyrd om at gudinnen ikke var mer aktet i Catulls krets enn i Varros. Hovedpersonen er grekeren Attis, ja nettopp Kybeles mannlige motpart som ung mann.



Attis drar av sted med en flokk nyomvendte unge og kommer til Kybeles frygiske hjem. Og der, drevet av religiøst vanvidd, kastrerer han seg. Så griper han til tamburinen og oppfordrer sitt følge, 'galli', til å oppsøke gudinnen selv i hennes lund. Motivet for hans handling er Veneris nimium odium, «en umåtelig lede ved Venus». Som en outrert utgave av Hippolytos ser han med begeistring for seg kultusen de skal ta del i, der cymballer og fløyter lyder, der dionysiske menader danser henrykt rundt og der de selv kan ta del i ekstasen. Endelig når de Kybeles hjem og faller utmattet i søvn. Men søvnen kurerer galskapen. Attis våkner og blir klar over hva han har gjort mot seg selv. Han påkaller sitt land som han forlot i rus. Kybeles skoger virker med ett kalde og fiendtlige, og han angrer bittert. Da løser gudinnen vred åket fra sitt løvespann. Dyrene brøler mot ham, og han tvinges tilbake til skogene han ville flykte fra. For alltid blir han Kybeles slave, nei, som

skjebnens siste hån, ikke slave, men slavinne (serva). Og diktet ender med dikterens bønn: «Gudinne, mektige gudinne, Cybébe, Dindymons herskerinne, måtte all din vrede være fjern fra mitt hus, frue. Driv andre til vanvidd, driv andre til galskap.»

Kybelekultusen var selv i Roma preget av fremmedartede opptog og dervisjaktige prester. I hjertet av det republikanske Roma ble også hennes mannlige drabant Attis dyrket. Det har utgravningene etter krigen kunnet bekrefte. Catulls avvisende holdning gjenspeiler en nedarvet reaksjon på en helt uromersk form for religiøsitet.

Opp mot disse avvisninger av gudinnens entourasje har Lucret's behandling av henne karakter av et intellektuelt generaloppgjør (De rerum natura II 600–660). Lucret's tar for seg en temmelig subtil form for allegorisk-mytisk fortolkning som han skriver på lærde greske dikteres konto, men som man må tenke seg har vært 'god latin' i opplyste kretser i samtidens Roma: Gudinnen, som sitter i sin vogn trukket av et løvespann, er et bilde på jorden som svever i verdensrommet og som ikke berører jord. Løvene, jordens ville avkom, symboliserer den temmede natur. Murkransen på Kybeles hode viser henne som beskytter av befestede byer på høye fjell. Frygiske menn er hennes ledsagere (prester), for kornet ble dyrket først i Frygia. 'Gallerne' er å se som straffedømte personer: de har engang krenket gudinnen og berøves derfor sin forplantningsevne. Den hissende og larmende musikken de frembringer med tamburiner, cymballer, horn og fløyter og med våpen i hånd, skal skape frykt hos mengden for hva som kan skje med utakknemlige og vantro mennesker. De væpnede 'kureter' som følger henne, er et mytetableå: De gleder seg over blod som faller og gir et bilde av

våpendanserne på Kreta som engang forsøkte å overdøve Jupiters barneklynk (Magna Mater = Rhea). En annen tolkning av dem går ifølge Lucretius på patriotisk beredskap: kuretene symboliserer forsvaret for moder jord, dvs. fedrelandet.

Men alt dette blir for dikteren innholdstomme spissfindigheter. Han ender med å sette en kraftig strek over filosofisk omtolkning i enhver form: Slikt har ingenting med sannheten å gjøre. For tro ikke at gudinnen har noen reell eksistens midt blant oss. Det epikureiske credo lyder: ethvert guddommelig vesen nyter evig ro fjernt fra vår verden og er slett ikke avhengig av fromme handlinger, de røres verken av taknemlighet over våre tjenester eller av vrede over våre unnlatelser. Og hva guddommeliggjørelsen av jorden angår, så er og blir den kun materie uten ethvert sanseorgan. Jordens vel-signelser beror på frø og såkorn som gror opp. Neptun, Ceres, Bacchus og Magna Mater: Metonymier er hva slike gudebetegnelser er. Deres navn bidrar bare til å tilslore virkeligheten for oss hvis vi legger mer i dem enn dagliglivets ord 'hav', 'korn', 'vin' og 'jord'.

Den lilleasiatiske modergudinne og Roma

Hvem var hun så, Magna Mater? Som navnet sier, er hun Den Store Moder, en allmoder som verner både dyr og mennesker. Og forener hun seg med himmelherskeren, hva hun tidlig gjør, blir hun også gudenes mor.

Det nordvestlige Lilleasia, især Frygia, er hennes urhjem. Her er hennes kultus knyttet til fjell. Hun har eksotiske tilnavn etter flere av dem: Berekyntos, Dindymon, Kybelon, og for romerne især, Ida. Offisielt heter hun Mater Magna

Deum Idaea ('Den mektige idéiske gudemor'). Med sivilisasjonens utbredelse blir hun et vern for byer som fra først av lå på topper og fjell. Fremstillinger av henne synes å gå helt tilbake til yngre steinalder og viser overdimensjonerte attributter. Hun er av det slaget atavistiske modergudinner som i det senere er blitt reaktivert av vestlig radikal feministteologi. På Homers tid fikk hun et mektig tempel av kong Midas i byen Pessinus inne i Anatolia. Men enda viktigere som kultsteder da romerne ble kjent med henne, var Troja og Pergamon. Her var hun Idafjellets gudinne.

Romernes 'anneksjon' av gudinnen

Vår hovedkilde er Livius (29, 10, 4ff.). Fra året 205 f.Kr. – da Hannibalkrigen åpenbart var på hell, men enda langt fra vunnet – ble det gjentatte ganger rældt om 'stenfall' (dvs. meteoritter), varsler som krevde ekstraordinære boteråd. De sibyllinske spådomsbøker ble konsultert av det dertil kompetente utvalg. Beleilig nok fant man et forløsende orakelvers som endelig kunne vende det mangeårige Hannibaltrauma til lys forhåpning: «Når en fremmedbåren fiende (hostis alienigena) bringer krig over Italias land, kan han fordrives derfra og beseires hvis Den idéiske moder bringes til Roma fra Pessinus.» Livius legger til at optimistiske uttalelser fra Delfi alt lenge hadde pekt i retning av seier (om det greske spådomssenter nevnte Den store Moder er mer uvisst).

Men verken sibyllinske bøker eller gryende seiersoptimisme gir hele forklaringen på romernes religionspolitiske dristighet. Den viktigste grunnen har med Romas mediterrane orientering å gjøre. I løpet av det 3. århundre ser vi en rekke tegn på at romerne offisielt trer inn i rollen som trojanerætlinger. På dette stadium

bygger deres etniske genealogi på en allerede etablert myte om den trojanske Aeneas. På sin flukt fra den styrtede hjembyen var Aeneas kommet til Latium, og direkte eller indirekte ble han satt i forbindelse med Roma. Grekerne harkanskje skapt og i hvert fall befordret sagnet.²

Forskjellige utenrikspolitiske nedslag kan registreres: I 281 f.Kr. engasjerte Tarent kondottierekongen Pyrrhos i Epeiros, Achillevs-ætlingen, til kamp mot 'trojanernes kolonister' (Pausanias I 12,2). I 263 hevdet segestanene på Vest-Sicilia at de stammet fra Aeneas og var romernes slektninger. De hadde dermed krav på beskyttelse. Romerne fikk dermed et nokså velkomment fotfeste på Sicilia i kampen mot karthagerne. Dette patronat på mytens grunn førte til at romerne optok den viktigste kultus i området, den som gjaldt Venus Erycina (på Eryx-fjellet). Enda denne Venus nærmest hadde vært for karthagisk å regne, annammet romerne henne som sin egen stammor. Det lå i sakens natur at hun ved overføringen ble en beskyttende og karthagerfiendtlig gudinne. I den nasjonale skjebnestund etter slaget ved Trasumenersjøen i 217 lovet Fabius Maximus Cunctator henne, med støtte i de sibyllinske bøker, et tempel på selve Capitol. Templet ble innviet i en enda mørkere situasjon i 215.

Keiser Claudius hadde i sin hånd et brev på gresk fra det romerske senat til kong Selevkos i Syria etter 1. punerkrig (ca. 237) hvor Roma henviste til innbyggerne i Ilium (Troja) som sine slektninger (Sueton Claudius 25, 3).³ På samme tid vendte akarnanene i Vest-Hellas seg til Roma om hjelp og viste til – ex silentio

Homeri – at de var de eneste grekere som ikke hadde deltatt i ekspedisjonen mot Troja (Strabon X 2, 25 in fine). De s.k. carmina Marciana (Marcius' spådommer) omtalte romerne som de 'Troja-bårne' (Troiuigenae), karthagerne som de 'fremmedbårne' (alienigenae; Liv. 25, 12, 5f.). Plutark forteller at oraklet i Delfi (De Pythiae oraculis II [399c]) tok i bruk et begrep svarende til 'Troja-båren' om romerne like etter 2. punerkrig.

Alt dette tyder på at romerne fra første stund betraktet Kybele som noe i retning av en guddommelig stammor og som en vei til å synliggjøre og styrke de trojanske bånd. I denne gudinnen kunne de med nasjonal stolthet se anefaren Aeneas' oldemor. Samtidig plasserte kulten dem med ett slag på Middelhavskartet som en makt med sterke østlige interesser. Den plass hun fikk i Roma, gjenspeiler den betydning man tillå henne. Da gudinnens hellige sten ble bragt til byen våren 204, kom den først på plass i Victoriatemplet på Palatinen. Denne helligdommen må tenkes i nærheten av Kybeletemplet (Cf. fig. II). Den midlertidige plasseringen er betegnende nok for hva man ventet seg av den nyimporterte gudinnen: Det er ikke spor av det personlige kultbehov vi ser så klart i hennes hjemland. Magna Mater ble på høyeste politiske hold rekvirert som et krafttilskudd til de nasjonale guder som ennå nølte med å knuse Hannibal. Krigernasjonens gudepantheon, inklusive de to nye 'trojanske' gudinner (Venus Erycina og Kybele), mobiliseres i nasjonens kamp. Ettersom Roma var mer eller mindre permanent på krigsfot, kunne de samme guder like godt beholde krigsrustningen på også siden.

2. Se bind II av min Aeneide-utg., s. 147 ff.

3. Mange vil hevde at brevet var et falsum.

Det at Roma sikret seg gudenes mor som en nasjonal hovedgudinne var kanskje det dristigste religionspolitiske trekk overhodet før Konstantins dager.

Kultoverføring og 'vertskap'

La oss gå tilbake og se på enkeltheter i tradisjonen omkring overføringen. Livius gjør seg flid med å skildre gesandtskapet som hentet gudinnen. Romerne gjorde åpenbart regning med en samarbeidsvillig kong Attalos i Pergamon. Fremstøtet hadde også alliansepolitiske sider – med den overdimensjonerte flåte og det utvalgte hierarkiske lederskap. Men mest interessant fra vår synsvinkel er den betingelsen Attalos knyttet til overføringen av gudinnens hellige sten, at «den beste mann i Roma skulle motta den i sin varetekt (hospitio exciperet)».

'Vertskapet' var så vesentlig at det ble sendt bud i forveien med ett av skipene så senatet skulle rekke å områ seg skikkelig. Ikke overraskende falt valget på en Scipio, den ennå ubeskrevne P. Cornelius Scipio Nasica. Sammen med sin karismatiske eldre fetter, den senere Africanus, representerte han den nye Scipio-generasjonen. Deres fedre, brødrene Cnaeus og Publius, var falt i kampen mot Hasdrubal i Spania i 211. Den ca. 30 år gamle fetter var alt for krigsveteran å regne. Som onkelens og farens arvtager og hevner hadde han snudd Hannibalkrigen i Spania. I 205 forberedte han som konsul invasjon på karthagisk område. Fremhevelsen av Scipio Nasica var umiskjennelig en påskjønnelse av innsatsen og av familien.

Nok hadde romerne gjort et kupp med kultoverføringen, men de var samtidig nødt til å ta gudinnens presteskap med på kjøpet. Livius,

som skriver under Augustus, fortier dette punkt nesten helt og holdent. Han sier bare at Scipio mottok gudinnen av prestenes hender for så å bringe 'henne' i land. Men prestene vek knapt nok fra hennes side. De var siden en stadig og til tider plagsom påminnelse om at Kybele ikke var av det sømmelige hjemlige slaget.

Claudia

En 'vertinne' var minst like vesentlig for den behørig mottagelse av Kybele. Livius er riktignok noe knappere på dette punkt, men Ovid supplerer ham med sin mer legendariske versjon (Fasti IV 247 ff., især 293 ff.; smlgn. Suet. Tib. 3). Claudia Quinta var den foretrukne navn. Hun er ifølge Ovids tradisjon hovedpersonen da Kybeles symbol ankom til Roma: Skipet med gudinnen som setter seg fast i Tibermunningen, bringer hun som ved et under flott og beviser slik sin kyskhets. Siden fikk hun en statue i templet – en sjelden utmerkelse for en republikansk kvinne. 'Gracchernes mor', Cornelia i porticus Metelli (senere Octaviae), er et annet eksempel, en statue som etter Coarellis oppfatning kom på plass i 100 f.Kr. I så fall var Claudias statue eldre. For Valerius Maximus forteller at statuen ikke ble berørt av brannen i templet i 111 f.Kr (I 8, 11).

Tråder til Livia

Quinta Claudia tilhørte den plebeiske Claudier-ætt som hadde en formidabel tyngde i republikken. Akkurat hvor hun befant seg på stamtreet, er riktignok ikke hevet over enhver tvil, men antagelig var hun datter av den herostratiske admiral Publius Claudius Pulcher, han som resolutt kastet de hellige høns på sjøen da de ikke oppførte seg forskriftsmessig (de

fikk «drikke siden de ikke ville æte») – og tapte slaget ved Drepanum i 249.

‘Byggherrene’, som kontraherte byggingen av det nye tempel, sensorene for året 204, var Marcus Livius Salinator og C. Claudius Nero (Liv. 29, 37, 2; 36, 36, 4). Sistnevnte hadde som konsul i 207 med sin seier ved Metaurus beseiret Hasdrubal med en dristighet som ikke stod tilbake for noe i krigen. Var det en forbindelse mellom sensoren Claudius og Claudia? Det ringer også bjeller lenger frem i ættens saga. Hvordan forholder disse claudierne seg til claudierinnslaget i Augustus’ dynasti?

La oss like godt prøve å nøste opp genealogien fra denne kanten: Augustus’ gemalinne Livia var datter av en viss M. Livius Drusus Claudianus. Som suffikset anus viser, var han Claudier av byrd og adoptert inn i Livius-ætten. Livas far het fra først av Claudius Pulcher (fetter av folketribunen Clodius). Her må vi gjøre en lang familiehistorie kort ved hjelp av Pauly – Wissowas Realencyclopädie.⁴ Livas far er nr. 290 under oppslagsnavnet Claudius, hans far igjen er nr. 302, sønn av nr. 295, som igjen var sønn av nr. 300, som på sin side var sønn av nr. 293 som atter var sønn av Publius Claudius Pulcher nr. 304, han som behandlet de hellige høns så respektløst. Resultatet blir at Livas kjødelige tipptipp (nr. 293) var bror av den legendariske Quinta Claudia.

Som vi vet (cf. Octavian !) ga en adoptivslekt ikke ringere prestisje enn den kjødelige slekt. Livas bestefar på adoptivsiden var den kjente folketribunen Marcus Livius Drusus, som igjen var sønnesønn av en Gaius Livius Drusus, og

denne var igjen sønn av Marcus Livius Aemilianus. Denne var en kjødelig sønn av en Aemilius, for øvrig ingen annen enn den beklagelige Cannae-feltherren L. Aemilius Paullus. Dennes død førte for øvrig nettopp til sønnens adopsjon i Liviusætten, hvilket i dette tilfelle vil si som sønn av Marcus Livius Salinator – som jo var den andre av de to byggherrene for Magna Mater-templet. Sueton peker eksplisitt på Salinator og på Drusus-linjen i Tiberius’ slekt (kap. 3). Liviuslekten ga så vidt stor anseelse at Livia gjorde tilnavnet Drusus til fornavn på sin yngste sønn, som for øvrig ble født etter at ekteskap var inngått med Octavian.



Men ikke nok med det: Livia var gjennom sitt første ekteskap også inngiftet i Claudius-ætten, gren Nero. Begge familiegrenene hadde felles stamfari i den kjente veibygger Appius Claudius Caecus (nr. 91). Om Tiberius’ slekt fremhever Sueton (Tib. 3, 1) at den på farssiden stammet fra Tiberius Nero og på morssiden fra Appius Pulcher (ukorrekt for C. Claudius Pulcher) «som begge var sønner av Appius Caecus.» I 43 f.Kr. var Livia, femten år gammel, blitt gift med

4. Enkelte slektskapsforhold kan være litt usikre uten at det berører stamtreet som sådant.

Tiberius Claudius Nero. Hennes førstefødt, den senere keiser, nedstammet dermed direkte fra tempelbygggherren. Claudia Quinta var kusine av tempelbygggherrens far (ifølge stamtablen i RE III, s. 2666). Claudias store dag fant sted det året da C. Claudius Nero som senator satte tempelbygget ut på anbud. Det ligger nær å tenke seg at valget av Claudia Quinta blant Romas kvinner hadde sammenheng med Claudius Neros anseelse som følge av seieren over Hasdrubal.⁵ Og hvem kunne ha et bedre motiv for å hedre henne med en statue enn hennes egen slektning?

Vi gjetter heller neppe feil når vi antar at de fornemme slektslinjer var et trumfkort for mor Livia og sønnen Tiberius da Augustus høyst uventet kalte Tiberius hjem som sin designerte etterfølger i år 4 e.Kr.⁶

Claudier-navnet lød fra først av ikke uten videre som søt musikk i Octavians ører. Livia levde i ekteskap med sin Claudius da hun fødte Tiberius jr. den 16. nov. år 42 f.Kr. Livias svigerfar hadde tatt parti for Brutus og Cassius mot Octavian og Antonius ved Philippi og tok sitt liv da saken var tapt, mens sønnen, altså Livias ektemann, valgte den andre siden, men satset feil mot Octavian til fordel for Lucius Antonius, triumvirens bror, da denne gjorde opprør mot Octavian i 41. Etter nederlaget ved Perusia i 40 tok Claudius flukten sammen med Livia og Lille-Tiberius – Drusus var ennå ikke født – til Octavian-motstanderen Sextus Pompeius på

Sicilia. Han kom imidlertid ikke godt ut av det med denne kaperkapteinen og dro videre til Marcus Antonius i Hellas. I kap. 6 av Tiberius-biografien forteller Sueton historien om den fredløse familiens flukt. Da de endelig nådde Antonius, var han på sin side i ferd med å forsone seg med Octavian. Det ble følgelig fritt hjemleide også for Claudius og hans familie. Og enden på det hele, eller begynnelsen om man vil, var at Octavian og den synlig gravide Livia møttes og da med søt musikk som følge. Eksmannen gjorde gode miner og opptrådte i brudens fars sted ved bryllupet.

Før alt dette var en opprinnelig plebeisk, men høyt ansett gren av Claudier-ætten alt innenfor familien gjennom Octavias giftemål. Octavians helsøster, datter av Atia og niese av Caesar, var blitt gift (første gang) med C. Claudius Marcellus (Claudier nr. 216). Sønnen de fikk var antagelig født i samme år som Tiberius og var som kjent Augustus' førstevalg som arving.

Augustus og Magna Mater

Med Octavians/ Augustus' regime kan vi merke en markert forskyvning i holdningen til Magna Mater. En ting er at gammel respekt for gudene og deres boliger settes markert i høysetet i sin alminnelighet straks maktforholdene stabiliserte seg. I Kybeles tilfelle kan vi i tillegg regne med at det var en bevisst linje å gjøre

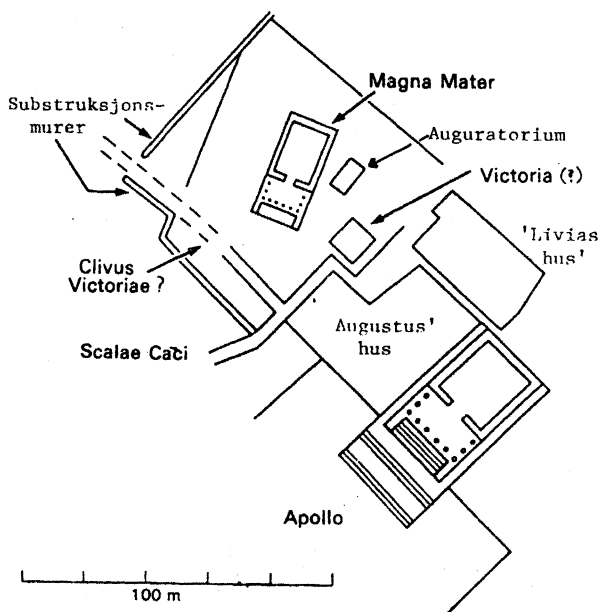
5. Köves understreker etter min mening maktkampen mellom Scipionene og Claudierne for sterkt i valget av 'vert' og 'vertinne'. En harmoniserende fortolkning har mer for seg.
6. I sitt 'pindariske' hyldestdikt til Tiberius og Drusus (ode IV 4) fra 15 f.Kr. legger Horats en hyldest til konsulen fra år 207 i munnen på Hannibal; han gjør denne Claudius Nero til selve seierherren: occidit, occidit/ spes omnis et fortuna nostri/ nominis Hasdrubale interempto. («Med Hasdrubals fall er vår nasjons hele håp og lykke forbi, forbi»).

henne så stueren som mulig. Trojamyten er ikke bare et nasjonalt anliggende i Octavians tilfelle, den er et dynastisk i minst like høy grad.

Julierne og Troja

Ett år etter at Kybeletemplet var innviet, i 190, var Africanus og hans bror, som da var konsul, innom Troja (Liv. 37, 37, 1-3) og ofret til borggudinnen (Athena). Innbyggerne gjorde sitt beste for å understreke «at romerne var deres etterkommere» og romerne selv feiret sitt opphav. Dette kan sees som en bekreftelse på at Scipionene aktivt fremmet den 'trojanske' religionspolitikk. Men også andre familier ble involvert. Når ville én familie kreve en særstilling i forhold til myten?

De første spor av at juliarslekten, som førte sin opprinnelse tilbake til Alba Longa, hektet seg på Aeneas-myten stammer fra det 2. årh. f.Kr. Det dreier seg bl.a. om en myntmester av slekten som pryder en myntemisjon med Venus' hode. Juliernes valg av trojanske aner kan regnes som et stort varp i konkurransen mellom slektsbevisste ætter. I 89 var det en Julius som i egenskap av sensor fritok Ilion for skatter; han ble prompte beåret med statuer. Venus blir stammoren i en slik sammenheng. Mange andre stormenn var betenkelig nærgående når det gjaldt dette attraktive genealogiske benet. Venus var omtrent den eneste av de gamle guder det fortsatt var brukbart liv i mot slutten av republikken. Noen kalte Marius sønn av Venus (Plutark Marius 46,8). Og Sulla hadde i sin



Figur II: (etter T.P. Wiseman)
'Roma quadrata' på Palatinhøyden

forkjærlighet for gudinnen innført de ridder-spill for unge adelige som gikk under navnet 'Trojaleken' (Troiae lusus). Lucius Julius Caesar, antagelig identisk med konsulen av samme navn fra 64 f.Kr., skrev om Aeneas' familie. Men den i Julierfamilien som med størst energi og suksess satte Aeneas-genealogien på sitt program, var C. Julius Caesar. I 68 erklærte han ved begynnelsen av sin karriere at hans faster Julia (Suet. Caes. 6, 1) på morssiden var av kongsslekt (Ancus Marcius) og på farssiden stammet fra Venus «av hvis ætt vår familie er». Han fikk tydeligvis støtte av Varro som skrev 'Om de trojanske familier' (De familiis Trojanis); man har gjettet på at verket utkom i et av Caesars siste leveår og ga familiens krav forskerautoritet. Om Caesars innsats for 'stammoderen Venus' (Venus Genetrix) er meget skrevet og skal ikke gjentas her. Caesar besøkte Troja etter sin seier over Pompeius og fornyet byens privilegier. Som Caesars sønn og arvtager akslet den unge Octavian også rollen som Aeneas-ætling, og 'stammoderen Venus', Aeneas' mor, bleknet ingenlunde i den offisielle kultus. Bl.a. ble templet for Julius Caesar som reiste seg i den østre kortenden av Forum Romanum, smykket med Apelles' maleri av Afrodites fødsel (Plin. NH 35, 36, 91).

Jeg tror vi med fordel kan ha alt dette in mente når vi ser på Octavians valg av bolig etter at kampen med caesarmorderne var over.⁷ Da valgte han huset etter Hortensius (Sueton, Aug.

72), en beskjeden bolig i ettertidens øyne. Men beliggenheten var som en ideologisk-politisk fanfare (se fig. II). Området mot syd og vest ut mot Circus Maximus-dalen ble føyet til i løpet av de nærmeste år. Halvdelen av området ble stukket ut som bolig for Apollon og Diana; det guddommelige søskenpar hadde ydet Augustus uvurderlig hjelp mot Sextus Pompeius. Mot nordvest – 'på den andre siden av gaten', dvs. Clivus Victoriae («Seiersbakken») – var selveste seiersgudinnen Victoria 'nærmeste nabo'. Der hadde hun hatt sitt tempel siden 294 f.Kr. Det var jo hun som huset Magna Mater før gudemorens tempel var ferdig. Tilfellet ville at Victorias festdag var 1. Sextilis (August), dagen da Octavian gjorde sin entré i Alexandria i år 30. En tradisjon⁸ ville forresten ha det til at arkaderkongen Evander hadde vigslet området og innført Victoria-kulten anno dazumal. Langs gaten nedenfor, nærmere der Cacustrappen (Scalae Caci) begynner, identifiserte man Romulus' hytte (casa Romuli). Her var byens grunnlegger og hans bror vokst opp under de mest kummerlige kår. I Augustus' dager var hytten riksantikvariatets klenodium nummer ett.⁹ Mot nordvest – ca. 70 m. fra 'Livias hus' – lå antagelig 'Auguratorium'. Her hadde Romulus etter tradisjonen tatt de varsler som førte til Romas grunnleggelse, hint 'augustum augurium' som Ennius feiret i sitt nasjonale epos (v. 155 Sk) og som ser ut til å ha spilt en rolle da Augustus-tittelen ble valgt i steden for Romulus-navnet.

7. Smlgn. «Roma i tekst III», Klassisk Forum 1988:1, 61-67.

8. Dionysios fra Halikarnass forteller om arkaderkongen Euander og hans folk at «de på toppen av (Palatin-)høyden stakk ut det hellige område for Seiersgudinnen og innrettet allårlige ofringer også for henne, ofringer som romerne fortsatte med også i min tid» (I 32,5).

9. Dionysios H. taler om folk som har som egen oppgave å vedlikeholde hytten (I 79, 11).

Da Octavian og Livia bosatte seg midt i dette prestisje- og minnetunge området, har de allerede etter all sannsynlighet sett på Magna Mater som en velkommen bundsforvant. Denne delen av Palatinhøyden kunne betraktes som et Ur-Roma gjennom Romulus-tradisjonen og seiersgudinnens tempel, og Magna Mater bidro til å gi en i sannhet imperial dimensjon til det hele. Med henne ble man minnet om at Roma hadde overtatt den trojanske arv ved et vendepunkt i sin historie og var blitt en verdensmakt. En ny og enda mektigere giv betød det da Octavian/ Augustus og Livia bosatte seg her. Den nye Caesar, Divi filius, hadde gjennom sin 'far' en eksklusiv familieforbindelse til den trojanske Aeneas uten hvem det ikke ville ha blitt noe Roma. Magna Mater i hans naboskap synliggjorde denne samtidig dynastiske og nasjonale arv. At også rikets førstedame fikk en rolle å spille i denne forbindelse, ga seg av en del heldige omstendigheter. For hun kunne, som vi har sett, bare åpne claudiernes aneskap for å vise hvor mye som knyttet nettopp henne til det ruvende templet og alt hva det stod for politisk og nasjonalt. Her lå det et potensiale for en nærmere assosiering som etter hvert også ble utnyttet til fulle.¹⁰

Vergil og Magna Mater

Den dikter som bærer frem den nye Gudemoder-ideologi er Vergil i Aeneiden. I annen halvdel av verket skaper Vergil en plass for henne som overordnet trojansk guddom og dette uten direkte støtte i Aeneas-sagnet. Jeg

har behandlet dette forholdsvis inngående i nest siste bind av min utgave. Ett av de stedene hvor hun forekommer i første halvdel, kan det være interessant å dvele ved i lys av hva jeg har utviklet ovenfor.

Da Aeneas flyktet ut av det erobrede og brennende Troja sammen med sin familie, forsvant hustruen Creusa for ham. Etter at faren og sønnen var bragt i sikkerhet, vendte han tilbake til byen for å lete etter henne. Da viste hun seg for ham som skygge (771 ff.), trøstet ham, men kunne samtidig med profetisk evne forutsi den vei han skulle søke til det nye hjemland i Vest. Hvor Creusa har denne autoritet og kunnskap fra, gjør hun klart for ham i sine avsluttende ord: Hun skulle ikke, fremholder hun, havne i ydmykende fangenskap hos de greske seierherre (som f. eks. Andromache), for hun er «Dardanis et divae Veneris nurus» (v. 787 «Dardanus' ætling og gudinnen Venus' svingerdatter»), «sed me magna deum genetrix his detinet oris» («men gudenes mektige mor holder meg tilbake i denne egn»). Vergil bygger her på noe mer enn tradisjonens taushet; den fortalte nemlig ikke noe om at Aeneas' hustru falt i grekernes hender. Det finnes en interessant tradisjon som Pausanias gir et visst innblikk i (10,26, 1), der hvor han beskriver Polygnots berømte bilde av Trojas fall i knidiernes skatthaus i Delfi: «Med hensyn til Creusa forteller de at Gudenes mor og Afrodite reddet henne fra gresk slaveri; for denne Creusa var jo Aineias' hustru». På et slikt grunnlag kunne man spørre: Var det kanskje for å bli Magna Maters prestinne? Vergil sier ingenting uttrykkelig. Av

10. Smlgn. Siri Sandes artikkel. En (tidligere) norsk versjon i *Augusteisk kultur, Seminarakter*, red. av E. Østby, Roma-instituttet 1982, s. 76 – 88.

gode grunner. Assosiasjonene kunne skremme. Derimot er analogien Augustus – Aeneas suggestiv. Den antyder at også Augustus' hustru befant seg innenfor gudinnens beskyttende sfære; hun bodde jo bare et stenkast fra Trojakultens sentralhelligdom i Roma.

Litteratur:

E. Schmidt, «Kultübertragungen», Religionsgeschichtliche Versuche und Vorarbeiten, Gießen 1909, VIII 2, 1-30.

S. Aurigemma, Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma 21, 1909, 31-65.

H. Graillot, Le culte de Cybèle mère des dieux à Rome et dans l'empire romain, Paris 1912 (især s. 38-51).

E.O. James, The Cult of the Mother Goddess, London 1959.

Th. Köves, «Zum Empfang der Magna Mater in Rom», Historia 9, 1960, 309-344.

P. Romanelli, «Lo scavo al tempio della Magna Mater sul Palatino e nelle sue adiacenze», Monumenti Antichi, R. Accademia Nazionale dei Lincei 46, 1963, 201-330.

G. Karl Galinsky, Aeneas, Sicily, and Rome, Princeton 1969.

M.J. Vermaseren, Cybele and Attis – the Myth and the Cult, Lond. 1977.

P. Pensabene: Artikler i Quaderni di Archeologia Etrusco-italica, Archeologia Laziale 1, 1978, 67-71; 2, 1979, 67-74; 3, 1980, 65-81; 4, 1981, 101-118; idem, «Nuove indagini nell'area del tempio di Cibele sul Palatino» i: La sotteriologia dei culti orientali nell'impero romano (Atti coll. Intern. Roma settembre 1979), ed. U. Bianchi – M.J. Vermaseren, Leiden 1982, 68-108.

S. Sande, «Römische Frauenporträts mit Mauerkrone» i: Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia, Series altera 5, 1985, 151-245.

G. Arrigoni s.v. Cibele i: Enciclopedia Virgiliana I, 1984, 770-774.

N. Horsfall: «La leggenda di Enea» s.v. Enea i: Enciclopedia Virgiliana II, 1985, 221-229 (med litt.-henvisninger).

E. Kraggerud: Appendikset «Den store moder» i: Aeneiden [VI] Niende og tiende bok oversatt med kommentarer og etterord av E.K., Suttung Forlag 1989, s. 149-158.

Egil Kraggerud



Sminke og skjønnhetspleie i antikken

Når man kommer til Roma, lærer man alltid noe nytt om antikken. I sommer kunne byen lokke med to interessante utstillinger. Den ene, «La grande Roma dei Tarquini», som var installert i det nyoppussede Palazzo delle esposizioni på Via Nazionale, dreide seg om Roma og Latium i kongetiden. Det var en utstilling som kanskje særlig appellerte til de som allerede hadde kjennskap til romersk historie og arkeologi. Mer almenmenneskelig interesse hadde den andre utstillingen, «Bellezza e seduzione nella Roma imperiale», som var åpnet i Konservatorpalasset på Capitol. Skjønnhetspleie er aktuell den dag i dag, og selv om det ofte sies at den er noe som bare vedkommer kvinner, er det slett ikke sant, spesielt ikke i Italia, hvor menn i følge statistikken bruker mer penger på sitt utseende enn kvinner.

I de senere år har forskningen i økende grad begynt å interessere seg for antikk skjønnhetspleie, noe som henger sammen med forbedrede utgravings- og konserveringsmetoder. Substanser som tidligere gikk tapt under utgravinger, kan nå tas vare på og konserveres. De blir analysert i laboratorier, og resultatene kan man sammenligne med det som er skrevet om sminke og skjønnhetspleie i antikk litteratur. Forfattere som Plinius, Dioscurides og Galenus har etterlatt oppskrifter på kremer og parfymer, og disse har

man forsøkt å etterligne. På en utstilling i Roma i 1986, «Aphrodite's Scents», fikk de besøken- de anledning til å dynke seg med et variert utvalg av parfymer som var gjenskapt for anledningen. Flere av de ingrediensene som inn- gikk i antikke skjønnhetsmidler benyttes for- resten i våre dager. Noen har holdt seg i bruk opp gjennom tiden mens andre er gjenoppda- get.

I antikken skjelnet man mellom den type skjønnhetspleie som gikk på å ta vare på sin kropp, og den som hadde til oppgave aktivt å forskjønne en person, slik som sminking. Førstnevnte ble av romerne kalt *ars oratrix*, sistnevnte *ars fucatrix*. Grekerne brukte uttryk-kene *kosmestai* og *kallopizestai*, hvorav sistnevnte kan ha en litt nedsettende klang. Det betyr «å gjøre noe vakrere» (underforstått: «va- krere enn det er»), og kan derfor bety «skryte» eller «svindle».

Mens det var alminnelig enighet om at det var riktig å holde på den naturlige skjønnhet som utsprang av sunnhet, var synet på bruk av sminke og parfyme delt. Kritikken kom — naturligvis — fra menn. I Xenofons *Oeconomicus* forteller Isomachos hvordan han så sin unge kone sminket: «Hun hadde smurt seg inn med mye blyhvitt for å se hvitere ut enn hun var,

og mye rouge for å virke mer rosenrød enn i virkeligheten, og hun bar tykksålede sko for å virke høyere enn hun var» (*Oeconomicus*, X,2).

Isomachos tar henne straks for seg og sammenligner sminkingen med falske penger, halsbånd av forgylt tre og stoffer farget med uekte purpurfarge som ikke holder seg, noe som nettopp går på «svindel-aspektet» ved ordet *kallopi-zestai*. Han foretrekker sin kone slik som hun er i virkeligheten, sier han. I stedet for å sminke seg bør hun hengi seg til husarbeidet, en form for mosjon som vil gi henne større appetitt, bedre helse og friskere ansiktsfarge (*Oeconomicus*, X, 10-12).

Properts skriver til sin elskede Cynthia:

«Hva gagner det deg, mitt liv, å skride frem med frisert hår, å la stoffet fra Cos bølge i fine folder, å salve lokkene med myrra fra Orontes, å fremby deg selv ved hjelp av gaver fra det fremmede? Hvorfor forringe din naturlige verdighet med kjøpt stas? Hvorfor unnlate å la din kropp stråle med dens egne fortrinn? Tro meg, din skikkelse har ikke bruk for noen som helst pleie. Den nakne kjærlighet elsker ikke den som med kunstige midler vil forme sitt ytre» (Elegi I, 2, 1-8).

Mindre poetiske og mer rett på sak er apostlene Paulus og Peter:

«..likeså og at kvinnene skal pryde seg med sømmelig kledning, ikke med fletninger og gull eller perler eller kostelig kledebon, men som det sømmes seg for kvinner som bekjenner seg til gudsfrykt, med gode gjerninger» (Brevet til Timoteos, II, 9-10).

«Deres pryd skal ikke være den utvortes med hårfletning og påhengte gullsmykker eller kledebon, men hjertets skjulte menneske i ufor-

gjengelig prydelse med den saktmodige og stille ånd, som er kostelig for Gud» (Peters 1. brev, III, 3-4).

Antikke moralister hevdet at kvinnelige dyder var den vakreste prydel, et syn som er eksemplifisert i anekdoten om Cornelia, Gracchernes mor, som førte inn sine to sønner da hun ble bedt om å vise sine smykker.

Når den pyntesyke og forfengelige kvinne er en moralsk betenkelig person, skyldes det ikke bare at hun skusler bort tid som kunne vært brukt på mer høyverdige sysler, men hennes aktiviteter gir også grunn til et mer alarmerende spørsmål: Hvem er det hun pynter seg for?



Sminke og pynt var hetærenes viktigste middel til å skaffe seg kunder, og den kvinne som var for ivrig etter å bedre sitt eget utseende, kunne lett bli satt i klasse med de prostituerte. Den sminkede kvinne er en utro kvinne, eller i hvert fall en potensiell sådan: «Hun går til elskeren med renvasket hud, men når bryr hun seg om å se pen ut hjemme?» (Juvenal, Satire VI, 464-65). Dengang som nå var det tydeligvis slik at når en kvinne først hadde fått tak i en mann, var det ingen grunn til å bry seg om *ham* lenger.

At kombinasjonen sminke/utroskap kunne ha noe for seg, viser en episode i Lysias' tale om mordet på Eratosthenes, hvor det dreier seg om en mann som er anklaget for å ha drept sin kones elsker. De to møttes om natten i første etasje i den bedratte ektemannens hus. Konen forlot parets felles soveværelse i annen etasje under påskudd av å måtte amme barnet som sov

nedenunder. Ektemannen la imidlertid merke til at hun i forbindelse med et av disse ærendene var sminket. Dette burde vakt hans berettigede mistanke, men da han var en godtroende mann, forstod han ingen ting før han ble gjort oppmerksom på forholdet av en gammel kvinne som var utsendt av en av rundbrenneren Erato-sthenes' andre elskerinner.

Den forfengelige kvinne var ikke bare en moralsk trussel, hun var også meget kostbar. Dette er en annen viktig grunn til at sminke, parfyme og andre luksusartikler ble uglesett. Pseudo-Lukian (*Amores*, 40) sier om kvinnene at «de ødslider bort mennenes rikdom på å la nesten hele Arabia dufte av håret sitt» (arabiske duftstoffer var høyt verdsett). Plinius sier om salver:

«Av alle luksus-stoffer er vel salvene det som er mest overflødig. For perler og edelstener går videre til arvingene, og klær holder en viss tid, men salver fordampes raskt og forsvinner når deres tid er ute. Deres største fortrinn er at når en kvinne passerer, lokker duften til og med de som er opptatt med noe annet» (*Naturalis Historia*, XIII, 4, 20).

I Properts' elegi understrekes det at Cynthia byr seg frem ved hjelp av «gaver fra det fremmede»; stoffet i hennes drakt er fra Hellas (Cos) og myrraen i hennes hår fra Syria (Orontes). Mange av de viktigste råstoffene i parfyme og skjønnhetsmidler kom østfra, og produksjonen var kontrollert av folk som var eller hadde vært fiendtlig innstilt mot romerne. Disse folkeslag importerte langt mindre fra romerriket enn de eksporterte, slik at det ble underskudd på betalingsbalansen fra romersk side. På Tiberius' tid gikk underskuddet overfor de østlige handelspartnerne opp i tusen sesterser årlig, og keiseren fordømte i senatet importen av luksusvarer som gjorde at romernes penger gikk til

fremmede eller fiendtlige folk (Tacitus, *Annales*, III, 53).

Ved flere anledninger nedla romerske myndigheter forbud mot import og salg av utenlandske duftstoffer, men i lengden hjalp det ikke. Mange av «de fremmede og fiendtlige folk» ble dessuten etterhvert underlagt Roma, og da kunne man ikke godt nekte dem å drive produksjon og handel. Lenge etterat Hellas, Lilleasia og deler av Midt-Østen var blitt erobret av romerne, fortsatte imidlertid disse med å opprettholde fiksjonen om at parfyme og sminke var noe fremmedartet, bløtaktig og orientalsk til tross for at de selv for lengst hadde overgått sine læremestre med hensyn til bruk av luksusartikler.



Man måtte imidlertid innse at det naturlige skjønnhetsideal var noe som tilhørte de gode, gamle dager, da menn var menn og kvinner kjente sin plass. Properts avslutter den allerede siterte elegi med et nostalgisk tilbakeblikk på fortidens kvinner og deres naturlige skjønnhet:

Leukippos' døtre, sier han, oppflammet ikke Dioskurene gjennom skjønnhetspleie, ei heller tiltrakk Hippodameia sin mann ved hjelp av bedragerisk hvit hudfarge (:sminke). Disse kvinnene var ikke opptatt av å erobre elskere blant kreti og pleti, for dem var kvinnelig ærbarhet skjønnhet god nok (Elegi I, 2, 14-24).

Ovid bemerker kontant at den rustikke enkelhet er en saga blott:

«Om Andromache var kledd i grove kjortler, hva er det å forbauses over? Hun var hustru til en hardfør soldat. Skulle hustruen til Ajax komme vakker pyntet til én hvis skjold var laget av syv oksehuder? Den rustikke enkelhet tilhører fortiden; nå er Roma av gull, og har hele den undervungne jordkretsens skatter i sin makt» (*Ars Amatoria*, III, 109-114).

Idéen om de homeriske helter som enkle, uflidde mennesker er helt feilaktig, for den tid som Homer besang, den kretisk-mykenske epoke, var tvert imot preget av stort raffinement. Freskene fra Knossos og andre steder viser en mannstype som var atletisk nok til å slå salto-mortaler over ryggen på okser, men som samtidig var uhyre elegant med hvepsetalje og friserte lokker. Når Hektor og Ajax ikke akkurat var i kamp, var deres mannsideal antagelig noe i likhet med den krokusplukkende yngling som man kan beundre på en freske fra palasset i Knossos, og Andromache forsøkte nok å etterligne den berømte «Pariserinnen» på fresken med samme navn. Hun er tydelig sminket med røde lepper og svarte streker rundt øynene.

Diverse tavler i linear B-skrift funnet i Mykene og andre sentra nevner ingredienser i parfymen og salver, og man møter også betegnelser som «salvekoker» og «parfymemaker». Funn av salvekrukker og lignende gjenstander røper også mykenernes interesse for skjønnhetspleie, og deres palasser var utstyrt med badeværelser (Agamemnons død i badet er et indirekte vitnesbyrd om mykensk badeluksus).

Iliaden, som utspiller seg under en beleiring, inneholder rimelig nok færre henvisninger til personlig hygiene enn Odysseén, som gir et mer nyansert inntrykk av dagliglivet. I sistnevnte verk er det flere beretninger om bading og salving. I sjette sang fortelles det hvordan

Nausikaa av sin mor får en gullflaske med parfymert olje, og med denne salver hun og ternene seg etterat de har tatt et velfortjent bad som avslutning på klesvasken. Også Odysseus blir tilbudt denne oljen av Nausikaa så han kan fli seg og bli presentabel før han møter hennes foreldre.



I 17. sang, 85-89 heter det (i P. Østbys oversettelse) : «Men da de begge var fremme og kom til den velbygde kongsgård, lagde de kappen fra seg på benker og stoler i salen, steg så i skimrende kar og fikk seg et bad etter reisen. Da de av terner var toet i bad og salvet med olje, hjalp de dem kjortlene på og gav dem de dunbløte kapper».

I 18. sang, 187-197, salver Athena Penelopes ansikt med Afrodites egen salve. Som følge av dette får Penelope blant annet en hud med hvitere glans enn elfenbenets. Selv om salvens virkning skyldes guddommelig mellomkomst, er bildet sikkert tatt fra dagliglivet. I likhet med mange av sine medsøstre i det 20. århundre trodde nok Homers samtidige på salver som skulle gjøre underverker for deres hud.

I sistnevnte tilfelle dreier det seg om en salve som fungerte som ansiktsmaske, mens de andre salvene Homer nevner, blir smurt inn i huden etter badet. Salving etter vask var svært viktig i antikken, for såpe var ukjent. I stedet renses man seg med forskjellige typer aske og lut. Disse tæret så sterkt på hudfettet at tilsetning av fettstoff var påkrevet etterpå.

Fettstoffet kunne være både animalsk og vegetabilsk. I Sparta brukte man smør, og konservative kvinner salvet seg med dette helt inn i hellenistisk tid. De fleste foretrakk likevel lettere fettstoffer.

De greske atletene, som trente og konkurrerte nakne, smurte seg inn med olje før de gikk på banen. Støv og skitt satte seg fast i oljen og ble skrapet av sammen med denne ved hjelp av et spesielt redskap, en strigil. Den var av metall med et krumt, hult blad som minnet om et langstrakt skjebblad. Når man skrapte seg, gled den skitne oljen ned i bunnen av krummingen. Etterpå fulgte vask, men siden mesteparten av skitten var skrapet av, kunne man bruke mindre av de tærende vaskemidlene på huden. Oljeflaske (aryballos) og strigil ble atletens symbol, og atleter som oljet eller skrapte seg var populære motiver for kunstnerne. Det mest berømte verk som viste et slikt motiv, var Lysippos' «Skraperen», en bronsestatue som antagelig er bevart i romerske marmorkopier.

Mens en oljeglinsende kropp var mandig, var det mer betenkelig å smøre seg inn med parfymert krem. Det gjaldt for å være kvinneaktig eller orientalsk. Rosen, som er en så viktig ingrediens i parfymeindustrien, skulle være blitt innført til Hellas av ingen ringere enn den frygiske kong Midas, og Frygia og Lydia var tydeligvis viktige innfallsporter for elementer fra orientalsk (d.v.s. nær-østlig) kultur til den greske verden.

Fra det 6. og tidlige 5. årh. f. Kr. har man bevart en rekke vaser som ofte kalles «Anakreonvaser», og som viser komaster iført drakter som man vanligvis ville identifisert som kvinnelige: lang chiton, parasoll og endog øreringer. Når man knytter Anakreons navn til disse vasene, er det fordi tre av dem bærer en innskrift med hans navn, men om Anakreon selv opptrådte som de utstafferte komastene på vasene, er usikkert. Tvert imot gjør han narr av en viss Artemon som bærer gull-øreringer og parasoll (Anakreon, frag. 43, Page).

Man mente tidligere at «Anakreon-vasene» fremstilte menn utkledd som kvinner i en eller annen kultisk hensikt, men en nyere studie foreslår at de faktisk bærer mannsdrakt, men en som er sterkt inspirert av den lydiske moten (D.C. Kurz og J. Boardman, «Booners», Greek Vases in the J. Paul Getty Museum, 3/1986, s. 35-70). Slike menn smurte seg antagelig også inn med parfymert olje, for orientalerne ble bebreidet at de salvet seg til overmål. Skyterne, f.eks., vasket seg i følge Herodot aldri, de bare salvet seg (Herodot IV, 75).

Når «feminint» antrukne menn hovedsakelig opptrer som komaster, er dette neppe tilfeldig, for drikkelag var gjerne et påskudd til å fiffe seg ekstra opp med henblikk på å knytte seksuelle kontakter, enten heteroseksuelle med hetærer, eller homoseksuelle med de tilstedeværende menn og gutter. Den berømte «Stupergraven» i Paestum fra ca. 470 f.Kr. har på veggens innsider malt en gjestebudsscene hvor et av parene er et typisk gresk homofilt par bestående av en eldre og en yngre mann. Den yngre er sminket som en kvinne med røde lepper og roser i kinnene.

Denslags ekstravaganser var nok forbeholdt selskapslivet, for i det daglige var det stort sett

bare kvinner som sminket seg. I de antikke samfunn var det slik at menn oppholdt seg mye utendørs og kvinnene mest innendørs, med den følge at sistnevnte ble mindre solbrente enn førstnevnte. Denne kontrasten ble understreket i maleriet, hvor mennene kan være helt mursteinsrøde, kvinnene kritthvite i huden. Også i virkeligheten markerte man forskjellen i hudfarge. Mennene skulle være barskt solbrente, mens hvit hud for kvinner ble et tegn på at man var en virkelig dame.

Ens status ble ytterligere understreket ved hjelp av hvit sminke i form av blyhvitt. Lepper og kinn ble gjort røde med stoff som kunne være basert på rød oker eller være laget av røde fruktsafer. Øyengkantene ble trukket opp med *kohl*, et stoff som er kjent alt fra det gamle Egypt. Takket være det tørre egyptiske klima har man bevart gamlelegypisk sminke, *kohl* inkludert, og den er blitt analysert i laboratorier. De hyppigste ingrediensene synes å ha vært magnesitt og blysvulfid.

Den antikke sminke var ikke vannfast, og tålte verken regndråper eller svettedråper. Antikk litteratur inneholder diverse henvisninger til kvinner som går ut i regn eller sterk sol med den følge at sminken begynner å renne. Mer betenkelig var det at sminken ofte inneholdt bly og andre metaller som ble suget opp gjennom porene og kunne fremkalle forgiftninger. I 1970 ble det i Mangalia i Romania funnet en kvinnegrav i en av nekropolene til det antikke Callatis, og liket i graven fikk derfor navnet «Damen fra Callatis». Både hun og gravutstyret var ualminnelig velbevart. Blant annet fant man et toalett-skrin i tre med innhold, men damens sminke hadde brakt henne lite godt, for i tillegg til artritt og osteoporose ble det oppdaget spor av blyforgiftning i liket.

Byen Callatis ble under Domitian en del av den romerske provins Moesia Inferior, og den synes å ha opplevd sin blomstringstid i 2. årh. e. Kr. I dette århundre levde også «Damen fra Callatis» som etter myntfunn å dømme ble lagt i graven nokså snart etter århundrets midte. Funnene fra hennes grav kan derfor regnes som typiske for utstyret til en romersk kvinne av det bedre borgerskap i keisertiden. De var utstilt på utstillingen «Bellezza e seduzione nella Roma imperiale» og kunne der sammenlignes med tilsvarende funn gjort i Roma selv.

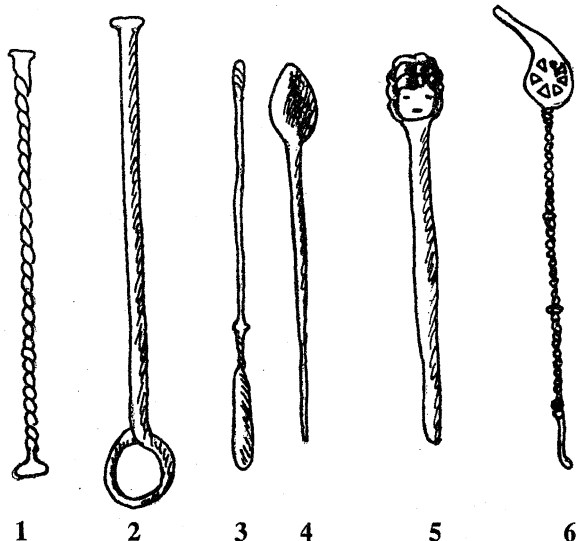
Av komplette gravfunn fra keisertiden er det blitt gjort uhyre få i romerrikets hovedstad når en tenker på hvor mange hundre tusen mennesker som levde og døde der. Det skyldes at byen har vært kontinuerlig bebodd og bebygget, med den følge at så å si alt som var av antikke graver ble oppdaget og plyndret lenge før arkeologi ble en vitenskap. Utstillingen kunne likevel mønstre innholdet i noen komplette kvinnegraver samt en mengde enkeltfunn, og til sammen gav disse et ganske homogent inntrykk av hva den romerske kvinne brukte av toalettutstyr.

Glass var et dominerende materiale og omfattet flakonger og beholdere for salver og parfymerte oljer. Fasongene kan variere, men et felles-trekk er en tynn, smal hals som skulle hindre at det flyktige innholdet fordampet. Noen glassbeholdere var hermetisk lukket. Det finnes en karakteristisk gruppe i form av fugler med langt, smalt nebb og hale. Fuglen ble blåst ferdig på en slik måte at det ble en liten åpning igjen i nebbet eller halen, og etterat man hadde helt parfymen på, ble glasset igjen opphetet så denne siste åpningen kunne lukkes. For å få ut innholdet måtte man bryte av halen eller nebbet på fuglen. Det var helst dyre «merkevarer» som ble distribuert på denne måten for å hindre at innholdet ble erstattet med noe billigere. Slik

forfalskning må ha vært et problem, for da det første kjente forbrukerråd ble opprettet av keiser Elagabal (218-222 e.Kr), bestod det av en gruppe romerske damer hvis hovedoppgave var å kontrollere at salver og parfymer var det de gav seg ut for å være.

Glass var et relativt billig materiale, men de som hadde råd til det, skaffet seg parfymebeholdere av bergkrystall eller rav. Sistnevnte materiale var populært fordi det gav fra seg en behagelig duft når man gned på det, men ettersom det var importert fra østersjølandene, ble det kostbart. Langt billigere var tre og ben, men gjenstander av disse materialene er sjelden bevart. Metall var også mye brukt. Man vet fra litterære kilder at salver ofte ble oppbevart i blybeholdere fordi bly hadde ord på seg for å være et «kaldt» metall som bevarte innholdet. Dette økte naturligvis risikoen for blyforgiftning ytterligere, hvilket antikkens mennesker var lykkelig uvitende om ettersom de ikke visste at bly kunne opptas gjennom porene.

I tillegg til beholdere for skjønnhetspreparater viste utstillingen små redskaper som ble brukt til å blande preparatene og legge dem på huden. Stoffene ble gjerne kjøpt i form av piller som ble støtt til pulver, fuktet og blandet. Fig. 1,1 viser en glassmørtel til å støte piller med. Fig. 1,2 viser et redskap til å blande stoffene med. Den runde ringen nederst ble brukt til å røre rundt. Gjenstander som denne er bevart både i glass og ben. Deretter følger en liten spatel (fig. 1,3) og en skje (fig. 1,4), begge i ben. Fig. 1,5 er en nål i ben prydet med et bitte lite kvinnehode. Den var antagelig en hårnål. Fig. 1,6 viser en tannpirker (dentiscalpium) forbundet med et redskap til å pirke seg i øret med (auriscalpium). Tannpirkeren, som ender i en krum spiss, sitter øverst. Auriscalpium sees ikke så godt på tegningen fordi den er plassert i 90/grd vinkel på dentiscalpium, men den har form av et ganske lite skjeblad som man kunne pirke ut ørevoks med.



Figur 1

Som man vil bemerke, er tannpirkeren på fig. 1,6, som er en del av den store sølvskatten fra Kaiseraugst nær Basel, dekorert med et kristogram. For oss kan det virke blasfemisk å pirke seg i tennene med noe slikt, men eieren, som sikkert var kristen, har sett annerledes på dette. Etter Konstantin den Stores seier over Maxentius i 312 ble kristogrammet betraktet som et seierstegn, og derfra var ikke veien lang til å se på det som et tegn på lykke og velbefinnende rent generelt. Det finnes også andre eksempler på toalettgjenstander dekorert med tegn på lykke og god helse, slik som Asklepios' hane og den apotropeiske hånd (som har overlevd til våre dager som Fatimas hånd i den islamske verden).

Til toalettsakene hørte også sakser og pinsetter til å fjerne hår med. Skulle man fjerne hår som vokste på større hudpartier, ble det benyttet voks, eller hårfjerningskremer bestående av bek med forskjellige tilsetninger. Kvinner fjernet alle kroppshår. Hårfjerning hadde tydeligvis en erotisk side, for om Domitian fortelles det at han egenhendig fjernet hårene på sine konkubiner, mens Elagabal skal ha badet sammen med grupper av romerske prostituerte og ved disse anledninger fjernet hårene på dem og dynket dem med parfyme.

Elagabal opptrådte da som aliptus, en person hvis oppgave det var å fjerne uønskede hår. Slike var tilknyttet de offentlige termer og kunne leies av enhver, men mer velstående mennesker foretrakk hårfjerning i hjemmet ved hjelp av slaver som var opplært til formålet.

Det å fjerne kroppshår var typisk kvinnelig, men menn gjorde det også, blant annet Julius Caesar. Om ham ble det da også sagt at han hadde spilt den passive rollen i homofile forhold — et tegn på umandighet. Men selv Au-

gustus, som holdt en lav profil hva erotiske eksesser angikk, forsøkte å dempe hårvekst på leggene. Han fjernet riktig nok ikke hårene med voks, men sved dem av med brennende nøtteskall så de skulle bli mindre strie når de vokste ut igjen.



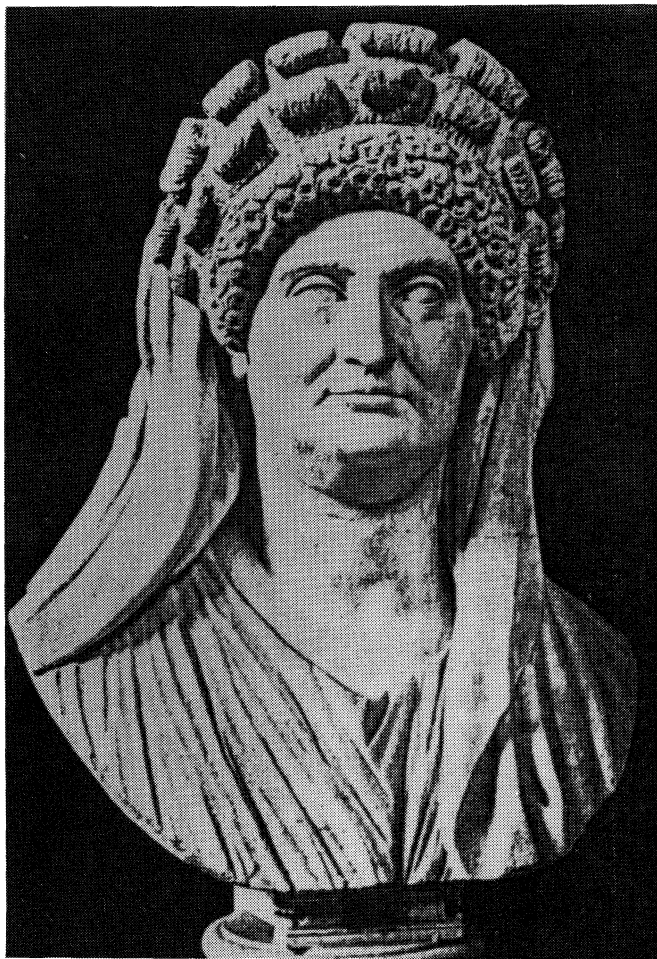
Funngjenstander kombinert med skriftlige kilder gir et ganske godt bilde av antikk skjønnhetspleie, og somme tider kan man som i tilfellet «Damen fra Callatis» være så heldig å finne rester av skjønnhetsmidler i bunnen av esker og krukker. De som er basert på mineraler, lar seg nokså lett identifisere ved hjelp av analyser i laboratorier, mens organiske stoffer som regel har gjennomgått så store kjemiske forandringer at de vanskelig kan rekonstrueres.

Antikke forfattere ramser opp en hel del stoffer som ble brukt i skjønnhetspleien. De som nevnes av Ovid i hans *Ars Amatoria*, er flesteparten vegetabiliske, mens Plinius hovedsakelig regner opp animalske stoffer.

Innvoller og deres sekreter, slik som galle, var populære råvarer, og man benyttet også benmarg. Kokte man ryggmargsknokler av en hvit kviqe i 40 dager og 40 netter så de ble redusert til gelatin, fikk man et utmerket middel mot rynker. Ellers brukte man fett, som rimelig er; lanolin og gåsefett omtales i flere oppskrifter, men også svanefett skulle være framifrå. Honning og bivoks var godt for huden, og man opererte med diverse typer honning alt etter hvilke blomster biene hadde besøkt.

Horn er et magisk middel i folkemedisinen den dag i dag, og i antikken trodde man særlig på hjortehorn. De måtte imidlertid være felt på naturlig vis og stamme fra en ikke helt ung hjort. Malt til pulver kunne hjortehornet brukes i forskjellige sammenhenger. Aske av snegler og en type maur kalt «Hercules-maur» støtt i

morter med litt salt gav gode resultater på huden. Forskjellige typer møkk ble også benyttet. Muselort kunne nok mang en romersk husmor samle inn selv, men krokodillemøkk var det verre med. Til nød kunne denne erstattes av møkk fra stær, forutsatt at fuglene hadde levet på ris. Dette hjalp mot forskjellige urenheter i



Figur 2.



Figur 3.

huden, mens duemøkk var godt mot blåmerker. Det samme var fårelunge tynt oppskåret og lagt på mens den ennå var varm. Rykende fersk morkake av ku var en utmerket ansiktsmaske. Melk, særlig eselmelk, var vel kjent som skjønnhetsmiddel. Moten var innført av Poppea, Neros hustru, som skal ha badet i melk fra 500 eselhopper som hun alltid førte med seg. Mindre bemedlede kvinner nøyde seg med å vaske bare ansiktet med eselmelk, men det skulle gjøres syv ganger daglig.

Fra planteriket brukte man kronblader av krokus, rose og iris, utkok av røtter og blader på forskjellige planter, men også kornsorter, særlig bygg, samt belgfrukter. Disse må være blitt kokt og støtt i morter så de kunne legges på huden som en tykk grøt.

I den før siterte VI satire av Juvenal fortelles det om en kvinne som legger en slags brød-pakninger på ansiktshuden, eller hun kan smøre seg

inn med tykke lag «Poppea-krem» (oppkalt etter keiserinnen) så hennes stakkars ektemanns lepper blir sittende fast i den klebrige massen hvis han prøver å kysse henne (Satire VI, 461-63). Ektemannens følelser er det altså ikke så farlig med, men når hun går til sin elsker, har kvinnen renvasket ansikt (jfr. Satire VI, 464-65). Også Ovid advarer kvinner mot å vise sine elskere hvordan de gjør seg vakre, for «det som er tiltrekkende, er ofte vakkert når det er ferdig, men ikke mens man holder på med det» (*Ars Amatoria*, III, 218).

Ovid gir også gode råd om hvordan en kvinne skal fremheve sine fortrinn og skjule sine mangler. Har man store eller stygge tenner, f.eks., er det best ikke å vise dem for mye. I verste fall kunne tennene erstattes med «kjøpetenner». Særlig i Egypt skal det ha eksistert dyktige tannteknikere som kunne produsere både enkelte løstenner og hele gebisser. Disse er ikke bevart, men på etruskiske lik er det funnet broarbeider hvor tynne gulltråder har forbundet den løse tannen med de omkringstående.

Hår kunne i likhet med tenner kjøpes. Noen av de mer kompliserte romerske frisyrene (fig. 2) kunne man neppe få til uten å spe på med toupeter og løshår, og under Septimius Severus (193-111 e. Kr.) var hele parykker moderne (fig. 3). Kvinnene lot gjerne et par lokker av sitt eget hår titte frem under parykken for å vise at den var et statussymbol og ikke noe de bar fordi de hadde mistet håret. Det var imidlertid nok av romerske kvinner som uavhengig av moten var nødt til å bære parykker fordi håret deres var blitt ødelagt av overdreven farging og krølling med brennjern. Det å vise seg for en mann med skjev parykk var noe av det mest pinlige som kunne hende en kvinne i følge Ovid (*Ars Amatoria*, III, 245-50).

Også menn tok skallethet alvorlig. Ikke alle var så heldige som Caesar, som Senatet tillot å bære en laurbærkrans som dekket de utsatte partier (Suetonius, Caesar, XLV). Andre måtte skaffe seg parykk, og noen tynnhårete menn malte til og med lokker på issen mellom de hårene de hadde igjen. Menn var ikke så ivrige som kvinnene til å skifte hårfarge etter moten, men mange farget håret når det begynte å bli grått. Både hårpleie, barbering og tannuttrekking fant sted i barbersalonger, som også hadde en sosial funksjon som steder der menn kunne treffes.

Svært mange av de antikke menneskers skjønnhetsproblemer var de samme som våre: skallethet, grå hår, stygge tenner, dårlig ånde, vorter, filipenser, rynker og ufrisk hudfarge. Flere av remediene mot disse problemene brukes den dag i dag, som henna til hårfarging, voks til fjerning av hår, lanolin og andre fettstoffer for å gi huden spenst, rosenblader og andre duftende blomster til parfymen — ja, selv en del av de skjønnhetsmidlene som virker mer bisarre, morkake, f.eks., benyttes i moderne hudpleie. Nå klasker vi riktignok ikke lenger en fersk morkake i ansiktet, men kjøper krem med placenta-ekstrakt (den markedsføres under sitt latinske navn i håp om at færrest mulige kunder skal forstå hva det dreier seg om).

Vår tids skjønnhetsmidler er utvilsomt mer sofistikerte enn antikkens, men det er ikke dermed sagt at vi har så mye vakrere hud enn våre aner. Moderne menneskers livsførsel med røking, stress, forurensning av luften og overdreven soling er svært skadelig for huden. Ser man på kontemplative nonner, som lever et sunt og regelmessig liv innendørs, blir man ofte slått over hvor vakker og ungdommelig hud de har, og de antikke kvinner levde på mange måter et lignende stillesittende inneliv, selv om

det ikke alltid var like fromt. Det er derfor rimelig å tro at de kvinner som hadde råd til det og som kunne bruke hele dagen på skjønnhetspleie, gjorde et lignende glamourøst inntrykk som vår tids filmstjerner når de etter lange forberedelser endelig slo opp dørene til sitt lønnkammer og gikk ut for å blende sine omgivelser med sin skjønnhet.

Bibliografi:

G. Donato/M.E. Minardi Branca/A. Rallo, *Sostanze odorose nel mondo classico*, Venezia 1975.

S. Laser, *Medizin und Körperpflege (Archaeologia Homerica, III, 5)*, Göttingen 1983, s. 135-164.

Aphrodite's Scents (utstillingskatalog), Trento 1986.

G. Pillivuyt, *Storia del profumo, forma e fragranza di un'arte antica*, Milano 1989.

P. Virgili, *Acconciature e maquillage (Vita e costumi dei romani antichi, 7)*, Roma 1989.

La scoperta della vanità, dossier i «Archeo», 1989, 12.

Salben, Schminken und Parfüme im Altertum, «Antike Welt», Sondernummer 1990.

Bellezza e seduzione nella Roma imperiale (utstillingskatalog), Roma 1990.

Siri Sande

Frist for innlevering av stoff til neste nummer er

1. oktober 1991

men vi tar gjerne imot innlegg før den tid!

Manuskripter som leveres til *Klassisk forum* må følge bestemte regler. Dette for å spare tid og arbeid i forbindelse med innleggingen av teksten. Vær snill og følg disse reglene, som er listet opp på innersiden av permen.

Mytologisk keisersnitt i guddommelig regi

Blant de tolv olympiske guder, inntar Apollon en spesiell plass. I likhet med sine kolleger har han ulike funksjoner å ivareta, men han er den eneste blant dem som har noen direkte tilknytning til antikkens sunnhetsvesen. Apollons rolle som helseadministrator er preget av to helt motstridende hensyn. På den ene side bringer han både lidelse, sykdom og død over menneskeheten. På den annen side er det imidlertid ham man henvender seg til for å søke bot og bedring fra de samme ubehagelige fortreddeligheter. I P. Østbyes oversettelse av Iliaden av Homer hører vi om Zeuss sønnen at han under Trojanerkrigen «sendte vidt over leiren en herjende farsott, og folket segnet i døden til straff». Den sykdomsfremkallende agens i denne sammenheng var Apollons piler, han «skjød på mennene selv og de smertende piler rammet dem alltid». Apollon som ofte er avbildet med bil og bue var en glimrende skytter, og et vidnesbyrd om at pilene fra Apollons bue var relativt farlige har vi et godt eksempel på i medisinsk nomenklatur. Her finner vi ordet toxin som brukes i betydningen «gift, giftrelatert» og som går direkte tilbake på det greske ordet toxikon, «pilegift», igjen avledet av det Apollinske våpen, nemlig toxon, «pil, bue». Apollons pilregn mot grekernes leir var ikke vilkårlig, men en straff for at trojanernes fiender hadde krenket ham. Sykdom og død var altså guddommens måte å markere sin vrede på. Dette at pestilenser og andre epidemier, ble oppfattet som et guddommelig strafferedskap, var en tanke som holdt seg levende i lange tider. Under den store pesten på 1300 tallet var guddommelig vrede den eneste fornuftige forklaring

man kunne gi på sykdommens ellers helt uforklarlige herjinger. I stedet for Apollon er det imidlertid nu Gud som sender pestpiler over menneskeheten. I skarp kontrast til den mer ubarmhjertige side av Apollons medisinske virke, står hans samtidige stilling som helbredende guddom. På samme måte som han direkte, med sine piler kunne fremkalle sykdom, kunne han også virke som helbredende mediator, en kurativ legegudsfunksjon med andre ord. En direkte videreføring av denne Apollinske dobbelfunksjon finner vi igjen under Svartedauen. Mens man i antikken blidgjorde Apollon for å få slutt på sykdom og lidelse, påkalte man i Middelalderen den samme treenighet som initialt hadde forårsaket hele elendigheten. Olympisk kurasjon erstattet av Himmelsk helseforvaltning.

Apollons funksjon som helbreder av sykdom, forblir et fagområde som går i arv innen hans familie. En av hans sønner skulle komme til ikke bare å arve Apollons medisinske ferdigheter, men faktisk overgå ham og bli en guddommelig lege, en gud for legevesenet. Apollon var sønn av Zeus, men delte ingenlunde sin olympiske fars hell med kurtise og erobringer av utkårede elskovsobjekter. Zeus' utenomekteskapelige flirting endte nesten alltid opp med at den omsvermede mer eller mindre frivillig havnet i guddommens favntak. Apollon var imidlertid ikke alltid like heldig som sin far. En av hans utkårede ble truffet i hodet av en diskos og døde blomsterinkarnert. Den fra Apollons kjærlighet flyktende Daphne, fortsatt med preg av det botaniske, ble forvandlet til et laubærtre

idet hun ble innhentet av den elskovssyke beiler. Ennu en mislykket affære for Zeussønnen. Et annet forhold med tragisk utgang var Apollons forelskelse i den jordiske kvinne Koronis. Den lysende Koronis var av meget god familie. På farssiden kunne hun regne krigsguden Ares til sine aner, mens musen for lyrisk poesi og musikk, Erato, glimret kulturelt på morssiden. Apollon er sterkt betatt av Koronis, men klok av skade lar han henne overvåke og holder et sjalu, mistenksomt øye med henne. Til denne virksomheten får han luftig og flyvende hjelp av sin favorittfugl, den hvite kråken (fig. 1). En perfekt, fuglkommen kråkeovervåkning av

Koronis, hvis navn typisk mytologisk også betyr kråke. Litt av grunnen til denne guddommelige utspionering kan kanskje forklares ut fra at denne jordiske kvinne var gravid med Apollon. Dessverre er det slik at den tidligere både svekne og elskovsskuffede har all grunn til å være bekymret over utfallet av sitt Koroniske forhold. For ganske riktig, den guddomsgravide Koronis unnsår seg ikke en aldri så liten flirt med en annen jordboer, Ischys. Koronis' svik overfor Apollon iakttas som ventet av Apollons kråke, som på ennå hvite vinger flaksende beretter de troløse nyheter for sin herre. Men i stedet for å vise takknemlighet



Figur 1: Apollon med sin hvite kråke. Skyphos, 450 f. Kr., Palermo



Figur 2: Apollon med sort kråke. Skål 490 f. Kr., Delphi.

overfor kråkens observasjoner, blir Apollon rasende. Ikke bare skulle den arme fuglen ha overvåket, men den skulle samtidig stukket øynene ut på Ischys, slik at bare det guddommelige blick kunne skue Koronis' lysende skjønnhet. Som straff for denne utilgivelige, kråkelige unnlatenhet blir den hvite kråken sortgjort og sortfjæret har den vært siden (fig. 2). Hvit uskyld guddommelig forvandlet til sort feiltrinn. Kråkens straff er dog mild sammenlignet med den som venter dens troløse navnesøster Koronis. Med sitt svik mot Apollon har hun satt seg opp mot olympiske makter og

straffen for denne hybris er døden. Antagelig som et resultat av den ennå ikke helt kjølnede forelskelse vil Apollon helst avstå fra selv å fullbyrde dødsstraffen, men allierer seg med sin søster Artemis. I håndtering av pil og bue er hun sin bror likeverdig og med olympisk presisjon retter hun et fatalt skudd mot den svikefulle. Dødelig truffet av Artemis' pil, segner den gravide Koronis om. Apollon synes imidlertid i siste øyeblikk å angre sin hårde dom og iler til hennes unnsетning. Men akk for sent. Idet den guddommelige far til Koronis' ennå ufødte

barn ankommer, er den høygravide døende. Hennes avkom, et foster av guddommelig herkomst, må imidlertid reddes og på grunn av morens fatalt kritiske situasjon er det nødvendig med rask handling. Sjansen for en normal fødsel er forspilt og Apollon, noen sier Hermes, påtar seg resolutt, som det sømmer seg for en legekyndig guddom, rollen som fødselshjelper. Da det i den foreliggende situasjon kreves operativ ferdighet, griper den olympiske legehånd til kniven og skjærer resolutt opp den nu avdøde Koronis' mave på langs og utfører derved et av historiens første dokumenterte keisersnitt (fig. 3). Den stolte operatør og far

kan nu holde opp sin nyfødte sønn, Asklepios, en enestående arving, rede til å overta sin fars rolle som legeguddom. Heldigvis for ettertiden kom Asklepios til å konsentrere seg om det positive, helbredende aspekt av medisinen og unngikk farens pestilensfremkallende omgang med pil og bue. Ved siden av det faktum at vi med dette heroisk utførte keisersnitt står overfor en enestående fødselshjelpsbragd, er selve øyeblikket for forløsningen av fundamental, symbolsk betydning. Asklepios ser nemlig dagens lys i morens dødsøyeblikk. For den fremtidige legegud er denne prosessen en slags oppstandelseseremoni, fødselen som redning fra død og undergang...



Figur 3: Asklepios' fødsel. Fra *De re medica*, Alesandro Benedetti. Basel 1549

Denne beretning om keisersnitt i guddommelig regi, gjør det rimelig å anta at man meget tidlig har kjent til muligheten for å redde et ufødt barn fra en døende eller nylig død mors liv ved hjelp av operasjon. Fra romersk republikk av er det sogar lovfestet at ufødt barn i tilfellet maternell død skal hentes ut ved hjelp av kniv, den såkalte *lex caesarea*, et påbud som senere ble strengt

overholdt av den katolske kirke. Navnet på denne spesielle operative forløsningsmetode, keisersnitt, kan muligens etymologisk stamme nettopp fra betegnelsen *lex caesarea* hvor ordet keiserlig forekommer. Det kan også være en sproglig forvanskning av middelalderlatinsk «caedere», som betyr «hugge, slå, skjære». Selv om moren ikke var helt levende var det i



Figur 4: Asklepios' fødsel. Mediasmaler, skdl 415 f. Kr.

barnets interesse å velge operasjonsmetode ut fra det siste alternativ, «skjære». Men begrepet keisersnitt kan også tenkes å stamme fra tanken om at det ikke var spesiell «keiserlig» å bli født på naturlig måte idet selve fødselskanalen finnes seg mellom urinrør og endetarmsåpning; «inter urinam et fecem», et ikke helt «palassrent» område å komme til verden i. Det operative inngrep keisersnitt har altså en lang medisinsk-historisk tradisjon, men det var et vanskelig og komplisert inngrep dersom man bega seg ut på det farefulle alternativ å forsøke det på levende pasienter. Dette har utvilsomt vært gjort, men med nesten 100% mortalitet for moren. I det hele tatt er det interessant at to inngrep som for eksempel keisersnitt og trepanasjon, åpning av hodeskallen, inngrep som først i vår tid har mistet sitt kompliserte preg, er operasjoner som kan dateres meget langt tilbake. Ikke før 1876, med innføring av en spesiell metode som besto i at man i forbindelse med keisersnittet, samtidig fjernet det meste av livmoren, kunne dette inngrepet, fortsatt dog med stor risiko, seriøst foreslåes utført på levende pasienter. Forut for dette var operasjonen nesten alltid fatalt komplisert av blødning og/eller infeksjon. Man hadde naturligvis ingen mulighet til å erstatte blodtapet og slett ingen midler å bekjempe infeksjonen med. Heller ikke hadde man, hvor merkelig det enn høres, noe kunnskap om hvordan man skulle sy igjen efter seg. Først efter at man på slutten av 1800 tallet innførte metoden med å fjerne selve livmoren efter at barnet var tatt ut, hadde moren en sjanse til å overleve, skjønt dette da innebar slutten på hennes senere fødselskarriere. I våre dager er forløsning med keisersnitt blitt en meget sikker metode, som anvendes i mellom 10-20% av alle fødsler, et tall som varierer noe fra klinikk til klinikk. Blødning og infeksjon kan naturligvis fortsatt være kompliserende faktorer, men ikke verre enn at de i de fleste tilfelle kan mestres. Ett fortsatt eksisterende problem kan

imidlertid være at barnet blir noe for tidlig født, at det med andre ord er relativt umodent ved fødselen. At dette heller ikke i antikken var et helt ukjent fenomen har vi trolig i myten om Dionysos' fødsel. Hans mor Semele hadde litt uklokt bedt om at barnefaren skulle vise seg for henne i all sin tenkelige prakt. Denne var ingen hvemsomhelst, men selveste himmelguden Zeus. Nu var det vel slik, også i antikken, at det menneskelige øye ikke var ment å skue det guddommelige, og den gravide Semele faller da også død om idet Zeus åpenbarer seg for henne. I motsetning til den ovenfor nevnte Koronis, som var gravid med Zeus' sønn Apollon, var den av Zeus besvangrede Semele angivelig relativt kortkommet i sin graviditet. Men igjen på grunn av dødsfall, guddommelig forårsaket igjen, måtte man ty til kniven og forløse med keisersnitt. I Semeles tilfelle foretas denne operasjonen alt for tidlig i svangerskapet. Når slikt skjer i moderne tid, oftest på grunn av alvorlig lidelse hos moren, puttes barnet i en kuvøse hvor det forblir inntil det er istand til å klare seg uten teknisk hjelp. Men antikkens velkjente mangel på kuvøser må man se seg om efter andre alternativer. Og det er ingen dårlig løsning man finner frem til med det premature Dionysosbarn, som substitutt for inkubator velger man farens lår. Det for tidlig fødte barnet syes like godt inn under huden på Zeus' lår, for på den måten å modnes. Nærkontakt av største intimitet, men også innebærende visse guddommelige omsorgsplikter. Med sin i rette tid fødte sønn Asklepios, slapp Apollon lettere fra det med sine farsskapsplikter, skjønt han jo også som Zeus i tilfellet Dionysos var alenefar. Men den antikke personalsituasjon var heldigvis meget bedre enn vår tids og det var god tilgang på barnepiker og ammer. Asklepios ble derfor tatt fremragende hånd om (fig. 4).

Selve skoleringen av Asklepios overlater Apollon imidlertid til en gammel venn av seg,

kentauren Cheiron, halvt menneske, halvt hest, og meget kyndig lege. Cheiron holdt til i Thessalia, et egnet landskap for undervisning i legeskunsten. Her var frisk luft, rent vann og legende urter, om hvilke det sies at de stammet fra Medea, Jasons hustru. Hun hadde angivelig mistet en del magiske planter nettopp i dette området på sin flukt fra Colchis til Hellas. Cheiron må ha vært en meget ettertraktet læremester. Blant sine elever kunne han regne notabiliteter som Achilles, Jason og Herakles, men den fremste og mest betydningsfulle av dem var naturligvis Apollons sønn, Asklepios. Cheiron døde etter å ha blitt såret i vanvare av Herakles, men minnet om denne store læremester lever videre i moderne medisin, hvor en soppinfeksjon bærer hans navn; *cheiron celsi*. Asklepios selv blir etterhvert en meget dyktig lege. Det sies til og med at han ble for flink. Ondsinnede rykter kunne berette at han til og med tok penger for sine tjenester, noe som strid mot regelen om at leger skulle være «anargyroi», uten sølv, dvs. de skulle ikke ta penger for sitt virke. Hva imidlertid verre var: han oversteg etterhvert sitt eget kompetanseområde, idet han behandlet døende og endog gjenoppvekket døde. Dermed forrykket han den guddommelige verdensbalanse mellom levende og døde, eller i overført betydning balansesfæren mellom Zeus og hans bror i underverdenen Hades. Fordi balansen via Asklepios' intervensjon forrykkes, truer overbefolkning og Hades ber sin bror om å gjøre det av med denne legeforstyrrelsen. For sitt overmot blir Asklepios dødelig straffet, Zeus slynger sin tordenbolt mot ham. Men det hjelper å være av guddommelig byrd. På samme måte som ved sin mirakuløse fødsel, reddet fra død i mors liv, gjenoppstår han igjen, denne gang som gud for legeskunsten, giver og bevarer av helse og sunnhet. Dermed overtar han fullstendig Apollons rolle som hovedansvarlig for all lege-



Figur 5: Asklepios. Skulptur fra Epidaurus.

kunst. Asklepios eller Aesculap på latin blir antikkens mytologiske legegud (fig. 5), en rolle han beholder selv i våre dager, men mer herom senere.

Einar J. Berle jr.

Forskningsdagene 1989 ved Institutt for Kunsthistorie og klassisk arkeologi, Universitetet i Oslo.

Foredrag holdt 25. november:

50-året for H.P. L'Oranges verk om Konstantinbuen i Roma

I sitt bidrag til festskriftet til Harry Fets 70-års dag i 1945, «Norsk kunsthistorie i det tyvende århundre», gir Sigurd Willoch en kort men inngående redegjørelse for H.P. L'Oranges verk om Konstantinsbuen i Roma, utkommet bare 5-6 år tidligere. Arbeidet karakteriseres som «et av de både lærdeste og lødigste verker i vår samlede kunsthistorie», og Willoch skriver bl.a.: «To sider ved forskningen arbeider her sammen, den stilhistoriske, som blant annet kan fastslå hvorledes de eldre relieffene er omarbeidet for å kunne brukes til hyldest av Konstantin og hans medkeiser Licinius, og den minst like krevende idéhistoriske.» «For L'Orange blir Konstantinbuen den faste posisjon han arbeider videre fra, bakover og fremover, for ut fra dette centralverket vil han erobre en hel stor epoke i antikkens kunsthistorie. Utsmykningens program gjør det nødvendig at fremstillingen svinger over mot det idé- og religionshistoriske.» Med denne karakteristikk er rammen og sikte-punktet for denne artikkelen gitt: med utgangspunkt i Bueverket å forsøke å belyse L'Oranges metode, eller helt enkelt: hans arbeidsmåte.

I

Undersøkelsen av selve buen ble påbegynt allerede sommeren 1931, i forbindelse med dr.avh. (fra 1933), «Studien zur Geschichte des spätantiken Porträts», men i hovedsak gjennomført høsten 1936 ved hjelp av et bevegelig stillas. Etter en vel knapp forskningshistorisk introduksjon (s. 1/3), legger L'Oranges medarbeider, bygningsarkeologen Arnim von Gerkan, daværende sjef for Det tyske ark. inst. i Roma, i et langt og grundig, innledende kapittel (s.4/28) om «Entstehung und Datierung des Bogens» grunnlaget for utforskningen av skulpturen. Von Gerkans konklusjoner er entydige: buen er oppført i én arbeidsgang; såvel de eldre spoliene, keiserrelieffene fra Trajans, Hadrians og Marcus Aurels tid, som de senantikke relieffene er bundet inn i arkitekturen som elementer av selve byggverket (og ikke føyet til eksteriøret i form av ren dekorasjon). Dermed var grunnen falt bort under en rekke teorier som gikk ut på at den konstantinske buen representerte siste fase av en også tidligere ombygget, kanskje langt eldre triumfbue (A.L. Frothingham mente den opprinnelige buen var

reist for Domitian, myrdet i år 96). Med utgangspunkt i nord- og sydsidenes liktydende dedikasjonsinnskrifter, innskriftene i sidegjennomgangene, samt vota- og lykkønskingsinnskriftene over jakt og offermedaljongene, slår von Gerkan også endelig fast tidsrammen for byggingen. Forutsetningen for oppførelsen av triumfbuen var Konstantins seier over Maxentius i slaget ved Pons Mulvius 29. oktober 312, mens den umiddelbare foranledning var keiserens tilstundende 10-års regeringsjubileum som skulle feires i 315. Innvielsen fant trolig sted i løpet av keiserens opphold i Roma fra juli til september 315; man hadde m.a.o. totalt ikke mere enn 2 år og 9 måneder til rådighet for bygging og hugging.

Med dette bygningsarkeologiske resultat, som ingen har formådd å rokke ved i de forløpne halvthundre år, var et misunnelsesverdig grunnlag lagt for L'Oranges kunstarkeologiske utforskning av buens senantikke figurale skulpturutsmykning, en utsmykning som hurtig nevnt omfatter følgende deler:



en historiske syklus, som består av 6 større friser og 4 mindre hjørnerelieffer; 24 postamentsrelieffer; 8 relieffbyster i de to sidegjennomgangene; 6 sluttstener og 12 svikkelrelieffer over midt- og sidebuene; en medaljong på hver av de to kortsidene; omarbeidete keiserhoder i 8 medaljonger på buens syd- og nordfront samt på 2 relieffer i sidegjennomgangene.

En tidligere teori (A.J. Wace) gikk ut på at deler av den senantikke historiske frise kunne stamme fra Diokletians tid. Et kort kapittel i L'Oranges bok er derfor viet påvisningen av «Die künstlerische Zusammengehörigkeit des spätantiken Bildsmuckes am Konstantinsbogen» (s. 29/33). Teknisk er relieffene basert på skiftevis og kompletterende bruk av meisel og bor. På tvers av forskjeller i teknikk og divergenser i stil påvises nærmest på Morellisk måte at alle deler av den senantikke relieffutsmykningen er samtidig og kunstnerisk helhetlig. På samme måte gis i et eget avsnitt en detaljert påvisning av den kunstneriske samhörighet og innholdsmessige sammenheng i den historiske frises 10 forskjellige avsnitt. Interessant ikke bare i forbindelse med studiet av buen, men også i et langt videre kunsthistorisk perspektiv er den påpekte samhörighet mellom de to forskjellige «arbeidsmanerer» (Arbeitsmanieren) som preger den senantikke skulpturen på buen. På den ene side: «Eine derb unbefangene Darstellungsweise» hvor figuren brettes ut i flaten «als rein auf die Umrisse konzentrierte Silhouette»; på den annen side: «ein gekünstelt schönliniger Stil», som streber etter å løse figurene plastisk ut av flaten. Disse to parallelt forekommende «manerene» eller «formene» er tematisk betinget, og håndverkerne som arbeidet på buen behersket begge, hvilket ikke utelukker en viss spesialisering.

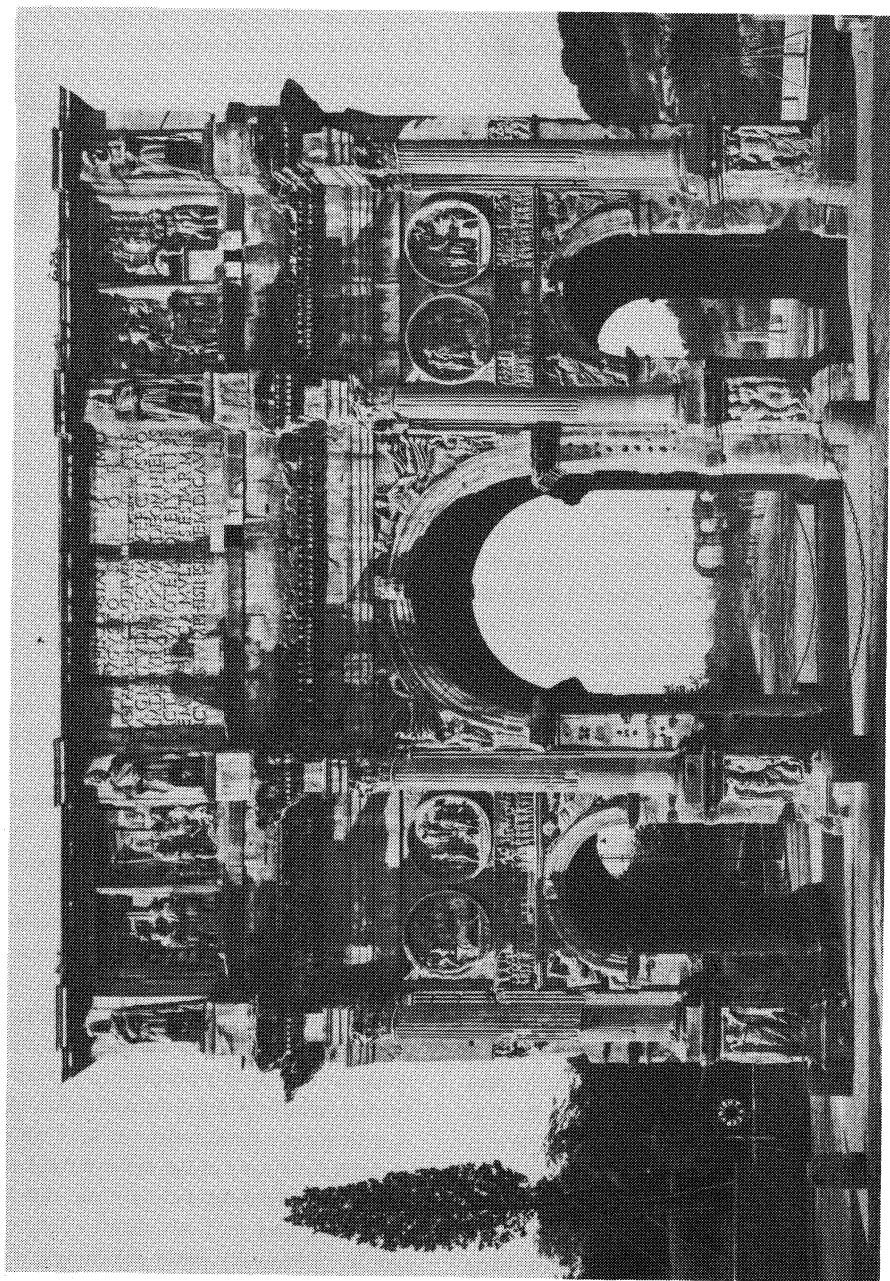
Den første hoveddelen av boken tar for seg den historiske frisen. Siden dette er den mest omfattende del av den senantikke utsmykningen, eigner denne delen seg godt som grunnlag for et noe mer detaljert innblikk i L'Oranges arbeids- og fremstillingsmåte. Først beskrives de motivene som er felles for de 10 delene av den historiske frise, det vil si de forskjellige troppe- og soldattypene, som så i neste omgang bestemmes ved hjelp av historiske kilder. Der nest

følger en tredelt redegjørelse for frisens enkelte avsnitt: i petit tekniske, konserveringsmessige og lignende observasjoner; derefter inngående beskrivelse etterfulgt av interpretasjon. Beskrivelsens karakter: ikke en addisjon av naturvitenskapelig nøytrale enkelt-observasjoner, men en bevisst komponert, verbal omskrivning av billedverdenen, siktet inn mot det som er hensikten med beskrivelsen: det innholdsmessige og stilistiske studium av relieffene. Med andre ord: beskrivelsene er basert på fortrolighet med tidens, det tidlige 4. århundres, generelle stil- og formprinsipper.

Hele Bueverket er bygget opp over dette enkle skjema, tekniske o.l. observasjoner, beskrivelse, interpretasjon, idet de forskjellige grupper senantikke skulpturer i tur og orden behandles: efter den historiske frise-syklus, følger postamentsrelieffene, derefter bystene i sidegjenomgangene, figurene på sluttstenene og i buesviklene og endelig medaljongene og attikarelieffene. Denne disposisjonen, som med unntak av den historiske frisen og relieffene i hovedgjennomgangen følger skulpturenes plassering på monumentet, gir fremstillingen en fast og klar, oversiktlig form. Men dette medfører også at fremstillingen overtar relieffutsmykningens additive karakter, bare bundet sammen av få, overordnede innholds- eller idékomplekser, i første rekke knyttet til keiseren og hans forhold til statsguden *sol invictus*. Helt som hver relieffgruppe langt på veg representerer sitt eget tema med sitt klimaks, fører det avsnittsvise studium av dem frem til like mange interpretative høydepunkter. Samtidig føres man, dels på grunn av stigningen i monumentets billedverden, dels på grunn av forfatterens disposisjon, fra den historiske og politiske ideologi i den historiske frise, over postamentsrelieffenes seierssymbolikk, gjennomgangenes og de hadrianske medaljongenes dynastiske og

Konstantin-forherligende fremstillinger, frem til sluttstenenes, buesviklenes og kortside-medaljongenes kosmiske inscenering av hele denne apotheoserende billedverden. I denne sammenheng fremtrer Konstantin som *rector totius orbis*, som kosmokrator, innordnet i et astrologisk verdensbilde og akkompagnert av skikkelser som symboliserer lykkens makter og en lykksalig verden: med seieren i 312 innledet Konstantin den nye gullalder: *felicitas publica, felicitas tempora, felicitas saeculi*. Fremstillingen her peker frem mot boken «Apotheosis in ancient portraiture», som utkom i 1947 og «Studies on the iconography of cosmic kingship in the ancient world» fra 1953; det er med andre ord en indre sammenheng og stigning i forfatterskapet, fra grunnen ble lagt i 1933 med den rent stilkritiske «Studien» og til den ikonologiske himmelflukt i «Apotheosis» og «Cosmic kingship».

L'Orange var meget metodebevisst. Det er derfor bemerkelsesverdig at han med sin filosofiske legning og skolering hverken i forelesninger eller i skrift fant det formålstjenlig i noen detalj å gå inn på teoretisk metoddebatt. Han oppfattet ikke forskningsproblematikken i seg selv som et primært arbeidsfelt. For ham dreide det seg med hensyn til metode om en grunnleggende innstilling eller holdning, og om et verktøy hvis bruk skulle håndverksmessig innøves og hvorav alle spor så godt som mulig skulle poleres bort i arbeidsprosessens avsluttende fase. Enten siktemålet for materialbearbeidelsen er stilforskning eller interpretasjon består det metodiske grunnlaget helt enkelt i: en mest mulig nøyaktig gjenstandsbeskrivelse og inntrengende formkarakteristikk, av billedelementene, bildene, og den helhet de sammen bygger opp. Forøvrig tror jeg han ville ha erklært seg enig med Abdullah av Jordania som, ifølge Panofsky, ved en anledning skal ha



uttalt: «Diskusjon av metoden forspiller anvendelsen av den».

II

L'Orange oppholdt seg i Roma fra slutten av 1920-årene og helt frem til krigsutbruddet. Hans åndelige hjem der var det tyske arkeologiske institutt. Ved instituttet, og i det hele tatt ved tyske forskningsmiljøer, var senantikke studier under full utvikling. Sentralt stod Gerhart Rodenwaldt (1886/1945), som langt på veg preget L'Oranges terminologi, og Guido Kaschnitz von Weinberg (1890/1958), hvis formstrukturelle studier kom L'Oranges egne interesser i møte og underbygget den umiddelbare betatthet han følte overfor den senantikke kunst som ekspressiv form. Ser man videre på den forskningstradisjon Bueverket står i, finner vi at Rodenwaldts lærer hadde vært Carl Robert (1850/1922), den siste av de store, rendyrkede positivister i tysk klassisk arkeologi og hvis «Archaeologische Hermeneutik» (1919) systematiserer det metodiske grunnlaget ikke bare for L'Oranges forskning, men også for hans undervisning her ved vårt universitet. Som lærer innprentet han den Robertske metodes grunnfordring at en beskrivelse, eventuelt supplert med fotografier og tegninger, skulle kunne tre i stedet for og om nødvendig erstatte selve gjenstanden eller monumentet. Idet man på en måte innstiller seg på verkets egen bølgelengde tar man imot det og beskriver det, for så, på dette grunnlag, å karakterisere stilen og trenge frem til innholdet. Med hensyn til selve den metodiske innstilling, er her altså ingen illusjon om verdinøytral objektivitet: beskrivelsen rettes, som jeg allerede har fremhevet, inn mot stilkarakteristikk og interpretasjon.

Det var altså arbeidet med Konstantinsbuen som førte L'Orange fra den formanalytiske

kunsthistoriens problemområde og over i interpreterende kunsthistorisk forskning. «Det lå i tiden», sa han selv, «jeg bare fulgte med i utviklingen». I denne forbindelse, med tanke på gangen fra den grunnleggende, målrettede beskrivelsen og frem til billedtydningen som «lå i luften», minner jeg om Erwin Panofsky, som i artikkelen «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst» [først publ. i Logos 21 (1932) s. 103-119] skriver om det umulige i å gi en strengt formal, verdinøytral beskrivelse. For fortsatt å holde seg til Panofskys terminologi i denne samme tidlige studien om problematikken i det han kaller «det kunsthistoriske tydningsarbeid», kan man si at det man i Bueverket finner under «Beschreibung» beveger seg fra trinn 1: *Phänomensinn* og over i trinn 2: *Bedeutungssinn*, mens man under den L'Orangeske overskrift «Erklärung» på tilsvarende måte føres fra *Bedeutungssinn* til interpretasjonsmodellens siste, 3. trinn: *Dokumentsinn*. Uttrykt med den terminologi Panofsky under påvirkning fra andre forskere senere (1939, *Studies in iconology. Humanistic themes in the art of the renaissance*) benytter, kan man vel si at beskrivelsene i Bueverket fra «pre-iconographical description» griper over i «iconographical analysis», samtidig som denne ikonografiske analysen føres videre i «Erklärung»-avsnittene, der den, hvor relieffen gir grunnlag for det, tilspisser seg i Panofskys «iconological interpretation.» Forøvrig tror jeg man får et langt klarere begrep om hva dette siste egentlig dreier seg om ved å lese selve Bueverket, eller f.eks. Panofskys eget *magnum opus* «Early Netherlandish Painting» (1953), enn ved å studere sistnevntes forskjellige teoretiske utlegninger, der jeg synes han, trolig på grunn av tilknytningen til Ernst Cassirers «Philosophie der symbolischen Formen» (1925), på unødig vis mystifiserer såvel ikonologiens begrep som dens praksis.

III

Det kan her være på sin plass med et kort ekskurs om selve begrepet «ikonologisk analyse». Ordet 'ikonologi' er brukt allerede i 1593 av Cesare Ripa, «Iconologia, overo Descriptione di diverse imagini cauate dall' antichità di propria inventione». Vårt begrep skal i nyere tid være benyttet første gang i Aby Warburgs foredrag om «Antike Kosmologie in den Monatsdarstellung des Palazzo Schifanoja zu Ferrara», holdt ved den X int. kongress for kunsthistorie i Roma oktober 1912 (Atti... Roma 1922, s. 179/193; Gesammelte Schriften, 2, 1932, s. 459/481). På den annen side var det Emile Mâle som i en artikkel publisert i 1927 gjorde begrepet allment kjent, mens det endelig er G.J. Hoogewerf (1884/1963), som bl.a. gjennom mange år (1922/1950) var sjef for Det hollandske institutt i Roma, vi skylder det første forsøk på å føye den ikonologiske analyse inn i en systematisk kunsthistorisk metode. Det gjorde han i et foredrag med tittelen «L' iconologie et son importance pour l' étude systématique de l' art chrétien». Teksten ble publisert i 1931 (Rivista di archeologia cristiana 8:1, 1931, s. 53/82), men som foredrag ble den fremført allerede i august 1928, ved den int. kongress for kunsthistorie, – som ble holdt her i Oslo (L'Orange tilstede??). Som allerede nevnt, tror jeg ordet ikonologi ble tatt opp av Panofsky først i 1939; analysen som sådan er derimot klart beskrevet allerede i 1930, i forordet til boken «Hercules am Scheidenwege, und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst». [Til hele spørsmålet: W.G. Heckscher, «The Genesis of Iconology», Akten des 21. int. Kongr. f. Kunstg. in Bonn 1964, bd. 3, s. 239-262; tysk overs. i «Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie», ed. E. Kammerling (Dumont Taschenbucher 1979)].

I hovedverkene i L'Oranges forskning, som «Studien...» og fremfor alt Bueverket, konfronteres man med en omfattende, solid viten og usedvanlig idérikdom fast tømret sammen på grunnlag av gjennomtenkt metode og klart utpeilet siktemål. Metoden omfatter ikke bare den rent vitenskapelige arbeidsmåte som jeg har skissert, men i høy grad også fremstillingsformen. Sammen gir metode og form disse arbeidene en særegen karakter som på en ikke lett omskrivelig måte skaper kongruens mellom forskningens gjenstand og dens produkt, men uten at det går ut over den saklige nøyaktighet. Dette fører oss over til det helt grunnleggende trekk i denne forskningen, form- og stilstudiet. Formopplevelsen svinger hele tiden med i beskrivelsene, og bryter gang på gang gjennom den saklige redegjørelsen for billedmotivene, det være seg menneskeskikkelser eller antikvariske detaljer.

I Bueverket finner man stildrøftelsene på to steder. Den «kunstlete» og «kalligrafiske», manieristiske stilen karakteriseres i innledningen til beskrivelsen og forklaringen av postamentsrelieffene, mens behandlingen av buens helt karakteristiske senantikke stil, den «djerpe» og «fordomsfrie» silhouettemanér utgjør bokens sluttkapittel. (Dette er metodisk mulig fordi monumentet er fast datert, stildatering før interpretasjonen er altså ikke nødvendig.) Etter betraktninger om forholdet mellom figur og grunn, behandlingen av drakt og folder, refleksjoner om tapt overflatefinish og bemaling o.l., følger en detaljert, meget energisk gjennomført stilkarakteristikk.

L'Orange har fortalt hvordan møtet med det senantikke keiserportrett virket som et lynned-

slag. I forbindelse med K.buens senantikke relieffer taler, som vi har hørt, L'Orange om håndverkere, ikke om kunstnere. Men det forekommer i teksten ikke noen form for apologetisk holdning når det dreier seg om å oppfatte deres produkter som kunst. Form- og stilbeskrivelsen er direkte, positiv og pregnant. Mangelen på *kvalitet* betones, men uten noen inngående vurdering om denne type kunst har sin berettigelse eller ei: den oppfattes uten diskusjon som et adekvat formuttrykk for en tid og et miljø: man står overfor en teknisk usikkerhet og en oppløsning av en håndverksdisiplin og en kunstnerisk krise som, mener L'Orange, holdt fanget i en døende kunsttradisjon, tyder på kamp om nye former.

I forbindelse med karakteristikken av den antikklassiske staccatostil henviser L'Orange til Rodenwaldts «grundlegenden Ausführung» (Römische Mitteilungen 1921/22) og til ekspresjonismen i Tyskland (Emil Nolde 1867-1956: Max Beckmann 1884-1950). Helt anderledes ser Bernard Berenson på denne kunsten: hans lille bok fra 1954, «The Arch of Constantine» bærer den programmatiske undertittelen: «or The Decline of Form». Eftersom dette essayet, som en kontrast til Bueverket, implisitt stiller problemet om kunsthistorikerens holdninger og metode i fokus, vil jeg bruke noen linjer på det. Teksten er, som ventelig, lysende skrevet og basert på skarpe iakttagelser. Men grunnholdningen er ahistorisk – det dreier seg tross alt om studiet av et historisk dokument. Med utgangspunkt i Riegls «Spätrömische Kunstindustrie» og Wickhoffs «Wiener Genesis», skriver Berenson (s. 19-21): «The idea that the artists of late Antiquity planned and fully intended what we see now of their works, preferring that kind of presentation to the procedure of the «classical» period, – such a notion scarcely would have entered the

head of any one acquainted with artists and their doing things. Periodically there come moments when the problems, ideas and interests that have been inspiring and guiding artists, are played out ... and leave the artists not knowing what to do. They scratch and chip and daub and smear with a vague urge, perhaps, but no pattern in mind. Accidentally, the less incompetent among them... produce something that satisfies their own conceit. They communicate this satisfaction to their literary friends and these seldom fail to persuade the craftsman that his carving or painting is an example of carefully thought-out, purposeful, metaphysically grounded, cosmically priceless newness.»



«I confess that I am describing what in my view has been happening to our arts in the last thirty years or so. I believe that something similar happened in the centuries that we now are preparing to study» (dvs tidlig middelalder). Mer spesifikt, à propos Konstantinsbuens to hieratiske, frontale relieffer *Oratio* og *Congiarium* (s. 43): «reliefs that have the crudeness of inexpert attempts belonging to no style.» Jeg kan ikke motstå fristelsen også å nevne Berensons i seg selv ganske praktfulle refleksjoner omkring den velkjente, maktfulle tetrarkiske porfyrbysten fra Athribis i Nil-deltaet (s. 51f.): «... With close-cropped hair and beard like a stubble of wire, ruffled forehead, weak mouth, this effigy drags and pushes one down into a deep-lying, long-buried layer of emerging mankind barely beginning its pilgrimage toward the even now still distant goal of humanization.

One is reminded of heart-of-Africa or south-pacific heads done with any kind of splinter, rag and feather that produce a similar effect, but to a degree that puts this Athribis effigy to shame.» ... «One wonders whether the sculptor of the Athribis bust had any intention or whether he simply plundered and stumbled into this effect.» Bare keiserhodene i de igjenbenyttede relieffene, utført av en kunstner som står «the grand tradition» nærmere enn håndverkerne i det senantikke bueverkstedet forøvrig, finner til en viss grad nåde for Berensons øyne (s. 56): «... this head (Konstantin fra villsvinjakten), in shape and proportions, is almost worthy of the best Attic traditions....». «One may assume», hevder Berenson (s. 36), «that ever since the Vth century B.C., European art, whenever it was selfconscious, that is to say whenever it rose above artisanship, whenever artists did not themselves sink to mere fumbling (as in our day) ... conscious European art has never ceased to look backward to light its way as it was groping forward.»

IV

Til avslutning noen kompletterende bemerkninger om L'Oranges lærdomshistoriske plassering og, mer spesielt, de umiddelbare forutsetninger for det jeg vil kalle, ikke hans kunstbeskrivelse, men hans beskrivelses-kunst. I sin forskning kom L'Orange hurtig til å gå ut over den arkeologiske positivismen og søke andre forklaringsmodeller. I den lille boken «Fra principat til dominat» hvor formmønstret i tetrarkiets statssystem og kunst sammenlignes, fremholder han: «Likheten mellom den praktiske organisasjonsform og den frie kunstform beror på en dypere identitet enn den refleksive: nemlig på en bestemt mentalitets identiske formbehov innen alle livssektorer, kort sagt på den eiendommelige åndsform. Vi kan altså tale om autonome utviklings- og avviklingsbaner

som løper parallelt i kunstens og samfundslivets verden.» Her mer enn anes Riegls «Kunstwollen», et neppe definerbart begrep som Riegl selv satte i forbindelse med det metodisk sett ikke mindre elusive «Weltanschauung». Slik Riegl spesifiserer, manifesterer denne Weltanschauung seg ikke bare i religion, filosofi og vitenskap, men også i staten og lovene. Østerrikeren Alois Riegl (1858/1905) var vel, tør man hevde, den som «oppdaget» senantikken kunst som materiale for forskning. Hans epokegjørende, helt skjellsettende verk «Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, I. Teil» fra 1901, er det grunnlag ikke bare f.eks. Rodenwaldt og Kaschnitz von Weinberg, men helt åpenbart også L'Orange selv direkte tar sitt utgangspunkt i. Spesielt i Bueverkets stilbeskrivelse trer Riegl klart – og sitert – frem.

I sin studietid i München 1922/23 (han gikk da i sitt tyvende år, leste Kant og Husserls «Logische Untersuchungen»), hørte L'Orange den store og innflytelsesrike Heinrich Wölfflin (1864/1945) og mottok, som han selv ofte fortalte, dype inntrykk fra hans bok «Kunstgeschichtliches Grundbegriffe» (1915). Wölfflin var elev av sin sveitsiske landsmann Jakob Burckhardt, men hans begrep «Zeitstil» er langt på veg derivert av Riegls «Kunstwollen», helt som hans velkjente fem karakteriserende begrepspar utvilsomt er utviklet av det Rieglske tilsvarende polære par optisch-haptisch. Jeg vil tro at L'Orange har gjenfunnet sin tidligste studietids beundrede Wölfflin i Riegl, hvis «Spätromische Kunstindustrie» (2. Auflage, Wien 1927) han antagelig stiftet bekjentskap med først etter magistergraden i filosofi i 1927, da – i Roma – senantikken ble hans arbeidsfelt. I L'Oranges vitenskapelige arbeider klinger en fullkomment assimilert lære fra begge disse store mestre med.

Hjalmar Torp

Litteratur

Antikken, Den Jyske Historiker nr. 51-52, Aarhus 1990, ISBN 87-7288-251-4, 195 sider; kart, svart-hvitt illustrasjoner, tabeller; heftet; løssalg d.kr. 195. Nummer 51-52 av *Den Jyske Historiker* er viet antikken. I en *Indledning om at studere antikkens historie* (s. 5-18) drøfter Henrik Tværnø antikkhistorikerens ulike problemer: dels opplyser kildene på langt nær om alt vi gjerne skulle hatt opplysning om, dels er behandlingen av kildene splittet opp i ulike spesialdisipliner: epigrafikere, rettshistorikere, papyrologer, filologer, arkeologer osv., og grensene mellom dem er det vanskelig å krysse uten å få et rapp over fingrene, dels er det de siste decenniene kommet så mange bøker og tidsskrifter at man må gi avkall på overblikket og bli spesialist og selv da ha vansker med å følge med. Denne publikasjonsflommen skyldes ansettelsesveksten på universitetene i 60- og 70-årene. Tværnø antyder hvilke problemer og muligheter denne boomen medfører.

Herpå følger elleve artikler av ti dansker og én nordmann (Johan Henrik Schreiner) hvor de forskjellige temaer behandles:

Jens Erik Skydsgaard gir i *Studiet af det oldgræske landbrug* (s. 19-32) en skisse av gresk landbruk og stiller seg delvis kritisk til Moses I. Finleys og hans medarbeideres bilde av gresk økonomi og landbruk.

Signe Isager tar i artikkelen *Som guderne vil. De græske guder som jordejere* (s. 33-43) opp fellestrekk ved behandlingen av gudedeiet jord i de greske bystatene eksemplifisert ved Deme-

ters og Persefones landområde ved Eleusis som gudinnene hadde forbudt dyrkning av, og ved Apollons forpakterdyrkede landområder på Delos og framfor alt på nabøya Rheneia. Felles er stabiliteten: det som engang var gudens, tillot man ikke senere tukling med, og eventuelle inntekter fra gudedeiede eiendommer skulle gå til opprettholdelsen av gudens kult.

I *Om gode og dårlige kilder til græsk historie* (s. 45-52) sammenlikner Johan Henrik Schreiner Herodots og Nepos' skildring av slaget ved Marathon, Aristoteles' og Polyainos' opplysninger om hvor ofte Peisistratos ble fordrevet, Aristoteles' og bl.a. Diodors tidfestelse av Efialtes' reform foruten Thukydides' og Aristodemos', Eusebios' samt Sudas tidfestelse av slaget ved Eurymedon og finner at de senere og mindre kjente forfattere opplysninger har mer hold enn Herodot, Aristoteles og Thukydides, hvilket ikke begrenser seg til disse fire eksemplene.

Christian Kvium drøfter i *Roms grundlæggelse* (s. 53-80) en rekke problemer forbundet med omstendighetene rundt Romas grunnleggelse slik vi har den skildret dels i tilsynelatende disparate antikke kilder: bl.a. er det ingen motsetning mellom Romulus' bygrunnleggelser på Palatin og på Comitium som Plutark forteller om. Den sistnevnte representerer en etruskisk samling av byen i det 6. årh. Servius Tullius' rolle i Roms historie betraktes nærmere.

Artikkelen *De dødes penge. En begravelsesritus og dens meningsbetydning i Romerriket* av

Keld Grinder-Hansen (s. 81-92) ser på bruken av mynter i forbindelse med romerske begravelser. Mynten i den døde munn for at han/hun skal kunne betale Charon, synes å høre litteraturen til. Det arkeologiske materialet fra graver viser at munnen bare var et av mange plasseringssteder for dødemyntene, og at skikken med mynter i gravene aldri har vært en allment praktisert gravskikk i Romerriket. Etnografisk og etnologisk forskning synes å peke på ønsket om å fjerne en evt. trussel fra den døde mot de levende, som grunnen til bl.a. dødemynter i romerske begravelsesritualer.

Henrik Tvarnø har ikke bare skrevet innledningen, men også artikkelen *Ambivalens. Om slaver og frigivne i den romerske elites husholdninger* (s. 93-108). Ambivalensen er at slaver var uunngåelige i rikmenns husholdninger samtidig som de utgjorde en mulig trussel mot rikmannens og hans families liv. Tvarnø tar opp en rekke aspekter ved samlivet mellom slaver og herrer og hvordan trusselen ble forsøkt minsket bl.a. ved frigivelse stilt i utsikt for den som skikket seg vel.



Tønnes Bekker-Nielsen drøfter i *Vejen ad hvilken. Magt og fragt i oldtiden* (s. 109-122) det romerske veisystem som karakteriseres ved å være et nett av veier som forbandt også steder i periferien med hverandre – dette primært for

å dekke politiske og militære behov – og ikke bare gikk fra periferi til sentrum. Forfatteren ser også på romerveiforskningens historie.

Jesper Carlsen ser i *Et spektrum af afhængighedsformer* (s. 123- 136) på landbruksarbeidernes sosiale sammensetning i Italia, Noricum, Asia minor og Africa proconsularis og finner at i de tre siste – som ble provinser på ulike tidspunkt med ulik romaniseringsgrad til følge – vedblir de avhengighetsformer som fantes før innlemmelsen i Romerriket, stort sett uendret.

Var der kejserkult i Rom og Italien? spør *Ittai Gradel* (s. 137-152) og svarer bejaende. Såvel private som offentlige keiserkulturer fantes i Roma og i det øvrige Italia allerede under Augustus. Utgangspunktet finner forfatteren under republikken i slavers og klienters dyrking av husherreens genius – belagt allerede i Plautus' komedier.

I artikkelen *Martyrernes kirke. Den donatistiske kirkes selvforståelse* presenterer Merete Harding (s. 153-161) leseren for konsekvensene av kirkespaltningen i Nord-Afrika 311/12 og hvordan den forfulgte donatistiske retning (oppkalt etter sin første leder biskop Donatus) oppfattet seg selv slik dette finner sin uttrykk i de fire bevarte donatistiske martyrbetretninger: forfølgelsen de utsettes for fra keisermaktens og den katolske kirkes side, beskrives på samme måte som det var vanlig i martyrbetretninger fra før 312 da alle kristne ble forfulgt.

Birgitte Wählin tar i *Romerne og barbartruslen fra nord* (s. 163-178) utgangspunkt i visigoternes inntagelse av Roma i 410 e.kr. og framstiller romernes forhold til sine nordlige naboer: dels hvordan de prøvde å leve med dem utenfor og innenfor grensene, dels hvordan den klassis-

ke etnografiske tradisjon ser på barbarene og til sist hvilken plass de får i den kristne kirkes verdensbilde. Interessant er også framstillingen av hedenske og kristne forfatters ulike framstillinger av årsakene til Romas fall i 410.

Alle artiklene etterfølges av ofte kommenterte bibliografier til videre lesning foruten at *Henrik Tvarnø* på sidene 190-193 gir en *Lille læsevejledning til antikkens historie* med pre-

sentasjon av et utvalg antikkforskere og deres viktigste bøker.

Skjønt ute av stand til å vurdere gehalten i artikler om så vidt forskjellige emner som man presenteres for i denne boka, vil jeg avslutte med å si at jeg har lest alle med utbytte og synes det er morsomt enda en gang å få bekreftet hvor mye spennende det fortsatt er å gjøre innen studiet av den antikke verden.

Kyrre Vatsend

Ivar Gjorup, Søren Hindsholm, Christian Iuul, *Rem tene - Latinsk begynderbok med uddrag af Terents: Eunukken*. Klassikerforeningens kildehæfter, Aarhus 1990, ISBN 87-89504-05-4. Diskette (5 1/4" eller 3 1/4") med bogens tekstmateriale i enten NotaBene- eller ASCII-format kan rekvireres hos Søren Hindsholm, Skejbygårdsvej 86, DK 8240 Risskov, Danmark.

Också i Danmark har gymnasiet blivit förändrat genom reformer, som har påverkat studiegången också för de klassiska ämnena. Numera skall *samtliga* elever på den språkliga linjen läsa ett år obligatoriskt latin med 3 veckotimmar. Efter detta år kan de fortsätta, om de vill, med 5 veckotimmar latin i andra och tredje gymnasieklassen. De som verkligen är intresserade i klassiska ämnen kan då välja en svårare latinkurs och dessutom läsa grekiska. I det tredje, avslutande året är «Oldtidskunskap» ett obligatoriskt ämne på alla gymnasielinjer. Tidigare var det placerat i den första gymnasieklassen.

Våra danska kolleger har därför varit tvungna att göra om sina studieplaner och läroböcker. Många har varit oroliga för att färre skulle välja latin och grekiska när Oldtidskunskaben inte längre kunde användas för att rekrytera elever och göra dem motiverade att ta upp studiet av språken. Därför har ett stort pedagogiskt utvecklingsarbete lagts ned på detta första obligatoriska år med latin. Det gäller att inte avskräcka

eleverna, eller deras föräldrar, från tanken att fortsätta med de klassiska språken. Därför försöker man nu producera läromedel, som är anpassade för åldersgruppen omkring 16 år och som stimulerar till vidare intresse för antiken. Boken *Rem tene* ingår i Undervisningsministeriets efterutbildning av lärare med anledning av denna gymnasiereform. För säkerhets skull kanske jag bör säga att boktiteln anspelar på Catos berömda maxim *Håll dig till ämnet* med slutklämmen «verba sequentur», så kommer orden av sig själva.

Författarnas målsättning har varit att inte dränka eleverna med massor av grammatikaliska former utan att långsamt späda på deras kunskaper allteftersom texterna kräver det. Bort alltså med den dödstrista böjningsgymnastik av *mensa* som Winston Churchill ironiserade över i sin *My Early Life!* Som det säges i bokens inledning: «Det grammatiske overblik som sætter en i stand til at sige 'maskulinum akkusativ singularis' i det rette øjeblik, er ikke en nødvendig forudsætning for at lære dette sprog.

Ellers ville romerne vel heller aldrig have lært det.» Författarna lancerar således en slags naturmetod för inlärnin av latin. Vidare används läroboken också som arbetsbok med pedagogiska analyser och glosförteckning på vänstersidorna med den latinska texten på motstående uppslag. Meningen är att eleverna på kort tid skall läsa stora mängder latin och samtidigt bygga upp ordförråd och grammatikkunskaper, som kan utgöra basen för kommande studier. Författarna planerar nämligen att fullfölja detta pedagogiska projekt med häften bl.a. om Catullus och andra författare, som kan tänkas engagera dagens ungdomar.

Som framgår av boktiteln utgör Terentius' inte helt rumsrena komedi Eunucken ledtemat i *Rem tene*. Efter de första, orienterande sidorna om teater, skola och bok inleds i stycket *Fabula* presentationen av några personer, som uppträder i komedin. Den athenske ynglingen Phaedria, som är förälskad i skönan Thais, har en uppfinningsrik slav Parmeno, som spelar en viktig roll. I denna bok är Phaedrias yngre bror Chaerea en av huvudpersonerna. På grund av en hastigt påkommen förälskelse klär han ut sig till eunuck. Den vackra Pamphila, som han blivit störtkär i, skall nämligen få en sådan som uppassare i den bordell där hon uppehåller sig. Jag överlåter till läsaren att själv räkna ut hur denne pseudo-eunuck utnyttjar situationen! Det hela slutar dock lyckligt, eftersom denna dam visar sig inte alls vara någon vanlig fallen kvinna utan tvärtom en bortglömd dotter till en finare athensk familj.

Det mesta av texten är således i dialogform, något som kanske skulle kunna uppmuntra en företagsam lärare att dramatisera lektionerna. Styckena blir långsamt allt svårare och mer formrika. Vissa ord, kallade »terpegloser», upprepas för att eleverna inte skall läsa alltför

okoncentrerat. Sist i boken har författarna placerat en spartanskt fåordig grammatik på 10 sidor.

Kan denna bok vara något för oss i detta de klassiska språkens Ultima Thule? Jag tror nog det, för vårt problem är ju att de yrkesaktiva latinlärarna är så få att det är svårt att i detta land framställa egna läroböcker. Det är också illa när man bara har tillgång till nybörjarböcker som ursprungligen skrevs för många decennier sedan och därför är präglade av en gammalmodig didaktik. Om man skulle lyckas att introducera latin som C-språk i den vidaregående skole och således bara har ett begränsat antal veckotimmar till sitt förfogande, tror jag att *Rem tene* skulle vara ett spännande alternativ. Några kanske skulle tycka att inte bara texten men också illustrationerna är väl frigjorda. Författarna har nämligen med stor frimodighet friskat upp Terentius med några frodiga pompeianska väggmålningar, som beskäftiga guider för några år sedan bara visade medelålders manliga besökare och då mot extra avgift. Mot detta är nog inte så mycket att invända, eftersom dagens sextonåringar verkar vara mindre pryda och puritanska än vad deras föräldrar, kanske, var vid samma ålder.

Som ett litet exempel på en enkel text från denna lärobok väljer jag nedanstående rader från kapitlet *Meretrix*, som åskådliggörs av en naturalistisk kärleksscen från Pompeii. Pedagogiska och moraliska hänsyn hindrar mig från att förse den med någon översättning: »Meretrices sunt mulieres, quas viri amant. Uxores non ita amant mariti: Cum uxoribus vivunt matrimonio coniuncti, matrimonium est foedus a patribus pro filiis cum bonis virginibus factum. Virgines non amat adulescens, non enim licet. Meretrices amare licet, scorta amare licet atque ancillas. Matronas amare non licet: Qui

matronam amat, adulter est. Necantur nonnumquam adulteri a maritis.»

Med ett minimum av böjningsformer har författarna här lyckats skriva ett stycke antik soci-

alhistoria, som nog är förhållandevis realistisk. Vill du läsa mer, får du nog skaffa boken, eller den PC-diskett, där *Rem tene* också är offentliggjord!

Hugo Montgomery

Knud Paasch Almar, *Inscriptiones Latinae - Eine illustrierte Einführung in die lateinische Epigraphik*. Odense University Press 1990, ISBN 87 7492 701 9.

Hur många gånger har man inte ställts inför en besvärlig inskrift, som kryllar av de mest gåtfulla förkortningar. Extra pinsamt är det om man är omgiven av en frågvis grupp, som upparbetat en viss reverens för ens latinkunskaper! I en sådan situation skulle man ha tillgång till Almars handbok i latinsk epigrafik, eller rättare sagt ha läst på i den innan man konfronterades med den gåtfulla inskriften.

Det är nämligen inte fråga om någon liten tunn orientering, utan om en nästan 600 s. lång handbok, som ger läsaren en mängd nyttiga upplysningar. Det inledande avsnittet om alfabetets utveckling illustreras av inskrifter från olika perioder. Samma metod följer författaren när han sedan går igenom andra moment som talsystem, ligaturer och förkortningar. Också i det omfattande partiet om romarnas namngivning har han lagt in åtskilliga förklarande exempel från kända inskrifter. Han ger också läsaren rika bibliografiska hänvisningar och inte så få historiska upplysningar när han går igenom epigrafiens elementa.

Man är således väl förberedd när man tar itu med bokens nästa, och mest omfångsrika parti om «Tituli» eller «Inscriptengattungen», det vill säga om de olika typer som finns av romerska inskrifter. Man får där läsa om gravinskrifter, äresinskrifter, om kejsarnas titlar, om inskrifter från föreningar och mycket annat. Också

här ger författaren frikostiga upplysningar om viktig referenslitteratur för vart område. De socialhistoriska inledningar han skriver, bl.a. om det romerska föreningsväsendet, är av stort värde och gör boken till en fyndgruva också för den som tror sig veta det mesta.

En generell bibliografi, regentlängder och en lång förteckning över förkortningar kommer efter den avslutande delen, som bl.a. handlar om paleografi och om de dateringsproblem, som man stöter på när man arbetar med romerska inskrifter. Den fäkunnige bör nog ta med xeroxkopier av sidorna om förkortningar när hon eller han skall på egen hand ge sig i kast med det romarna skrivit på sten och annat varaktigt material. Vidare är de inskrifter, som belyser texten, illustrerade genom i några fall alltför suddiga fotografier. Texten på dessa inskrifter är renskrivna och förtydligade, men inte översatta. Boken förutsätter därför en del kunskaper i latin.

Sammanfattningsvis är detta en både instruktiv och intressant bok. Om någon tycker att epigrafi inte är något annat än en trist och torftig hjälpvetenskap till historia, kommer hon eller han nog att revidera sin uppfattning efter att ha läst K. Paasch Almars *Inscriptiones Latinae*, som i förhållande till omfånget dessutom är en förbluffande billig bok.

Hugo Montgomery

Tertullian, Forsvarsskrift för de kristne. Oversættelse med indledning og noter af Niels Willert. (Bibel og historie 15), Aarhus Universitetsforlag 1990, ISBN 87 7288 269 7.

En viktig källa för förhållandet mellan fornkyrkan och den hedniska romarstaten är Tertullianus *Apologeticum*, som nu föreligger i en modern dansk översättning. I en fyllig inledning redogör N. Willert både för skriftens traditions-historia och för dess plats i Tertullianus' författarskap.

Mycket av det som har skrivits om verkets tillkomsthistoria går ut från den s.k. Fulda-handskriften, som förstördes redan i samband med Trettioåriga kriget. Den hade dock innan dess blivit utgiven och kommenterad. Den skiljer sig från senare handskrifter, och många forskare, bland dem Gösta Thörnell, ansåg att den gick tillbaka till Tertullianus' ursprungliga version av denna apologetiska skrift, som sedermera skulle ha förvanskats genom medeltida språkliga förenklingar och vantolkningar. N. Willert tar avstånd från denna radikalt puristiska uppfattning och följer C. Becker, som hävdade att Tertullianus också stod bakom läsningarna i de andra handskrifterna. Det är nämligen uppenbart att Tertullianus gav ut nya, reviderade upplagor av en del av sina skrifter och dessutom bakade in avsnitt från tidiga arbeten i senare verk. Sålunda finns det i *Apologeticum* långa partier, som Tertullianus en kort tid förut hade publicerat i sitt likaledes apologetiska verk *Ad nationes*.

Dessa två apologetiska skrifter befinner sig i början av Tertullianus' publicistiska verksamhet, som allmänt kännetecknas av en starkt polemisk inriktning. I de senare skrifterna är både gnostiker och alltför traditionella kristna måltavlor för häftiga utfall. Tertullianus själv

kom ju med tiden att alltmer närma sig montanisterna, som betonade Den heliga andes fortsatta verksamhet i kyrkan. «Den nya profetian» var för Tertullianus en kraft, som uppenbarade nya sanningar och som därför inte skulle motarbetas, vilket kortsynta biskopar anklagas för att göra. Polemiken i *Apologeticum*, som tillkom i en annan situation, gäller i första hand den romerska statsmakten, som enl. denna kristna försvarsskrift av rent oförstånd fortsätter med att förfölja de kristna. Tertullianus framhäver, som kristna apologeter före honom, hur orimlig hedendomen med sina omoraliska gudar är. De kristna vägrar således att delta i de hedniska kulterna eftersom de vet bättre än sina förföljare. Samtidigt intar Tertullianus en förbluffande positiv attityd till kejsarmakten. De kristna ville visserligen inte ge sina härskare någon religiös hyllning, men detta innebar inte att de på något sätt var illojala mot det romerska riket, som tvärtom bevarades och hölls uppe genom deras förböner.

Motsatsen till den hedniska romerska staten med dess billiga omoral och perversa heden-dom var den kristna kyrkan, som i denna skrift får en odelat positiv behandling. Tertullianus avvisar alla skräckhistorier om de snuskigheter och grymheter som enligt hedningarna försigick i de kristna kretsarna. Dessa var givetvis slutna och stod utanför offentlighetens kontroll, något som bidrog till att rykten om att denna hemliga sekt skulle praktisera hemska och motbjudande riter tydligen spreds bland hedningarna. Tertullianus kan inte med ord uttrycka vilka genompraktiga människor dessa kristna egentligen var. Kejsaren skulle inte

stöta ifrån sig sådana personer, som inte ville något hellre än att ge honom och riket sitt stöd, men därför inte sin kult. Det framhävs vidare att de kristna inte alls är bortkomna och onyttiga i affärslivet. Hur skulle vi vara det, fråga Tertullianus. Han fortsätter (med N. Willerts eleganta översättning): «Vi er mennesker, der lever sammen med jer, har samme spisevaner, tøj, bolig, de samme livsformødenheder. Vi er jo heller ikke brahmanere eller indiske gymnastiker, skovboere eller livsforsagende mennesker.» Man kunde träffa kristna överallt på städernas gator och torg, men inte i samband med de religiösa festerna och de brutala och osedliga föreställningarna på arenor och teatrar.

Tertullianus polemiserar också mot judarna, som vägrade att inse att Jesus var den Messias de väntat på så länge. Han uttrycker också sitt förakt för de hedniska filosoferna och diktarna.

Med sådana har de kristna inte något gemensamt hävdar denne författare, som dock på många sätt var starkt influerad av stoikerna. Eftersom han dessutom var en driven retoriker, hade han i alla fall lånat en hel del från den förhatade antika kulturen!

Inte bara för dem som är intresserade av kyrkans tidiga historia är denna bok nyttig. De glimtar som Tertullianus ger av den antika världen i Nordafrika utanför de kristna kretsarna gör den angelägen också för andra grupper läsare. N. Willerts översättning är värdad och lättflytande. I bland saknar man dock den latinska texten. Tertullianus' målande språk och explosiva retorik gör att man sällan har tråkigt i denna både fromma och grälsjuka nordafrikanske mans närvaro. Just hans retoriska finesser är svåra att få fram i en översättning, och då kan det vara bra att ha originaltexten framför sig.

Hugo Montgomery

Synnøve des Bouvrie, *Women in Greek Tragedy: An Anthropological Approach*. (Symbolae Osloenses fasc. suppl. 27.) Oslo: Norwegian University Press 1990. 394 s. ISBN 82-00-21125-8.

Hur skall man förklara att vi i den attiska tragedien finner en rad dominerande kvinnogestalter – Medea, Elektra, Faidra, Antigone, Helena... – handlingskraftiga, stridbara, ofta intellektuellt överlägsna de män de konfronteras med, medan det av vårt övriga källmaterial tycks framgå så klart att de fria kvinnorna spelade en ganska undanskymd roll i 400-talets Athen? Detta är en paradox som har diskuterats ivrigt av antikvetare i vårt århundrade (stickord «Gomme/Kitto-debatten»), och den är nu äm-

ne för en djuplodande studie av professorn i antikens litteratur och kultur vid Universitetet i Tromsø, Synnøve des Bouvrie.

Boken bygger på des Bouvries doktorsavhandling, ventilerad i Tromsø i februari 1988, men den är grundligt omarbetad (bl.a. har avsnittet om «Den fjättrade Prometheus» ersatts av ett om Sofokles' «Elektra») och bibliografiskt à jour-förd (litteraturlistan omfattar 60 tätttryckta sidor!). Låt det vara sagt, först som sist, att det

är ett imponerande arbete, som inte minst metodiskt bryter nya vägar. Det är också ett stimulerande arbete, genom den tankeprocess läsaren tvingas in i – en process som man kommer ut ur inte nödvändigtvis som en svuren desbouvrian, men med åtskilligt större skepsis till invanda betraktelsesätt och tolkningsmodeller, vad gäller attiskt drama.

Premisserna är feministiska, metoden antropologiskt inspirerad. Förf. gör först rent hus med föreställningar av typ «das ewig Weibliche»: kvinnors roller och status är historiskt betingade, de är i det aktuella fallet en funktion av just det athenska samhällets och kulturens totala struktur under 400-talet f.Kr. En översikt över tidigare forskning visar att kvinnan i antiken visserligen inte kan betecknas som ett försummat tema, men att forskarna nästan genomgående varit fångna i sin egen tid och sitt eget könsrollsmönster, och metodiskt skrämmande aningslösa. Inte ens hos representanterna för dagens «second women's movement» är det mycket som håller måttet inför des Bouvries kritiska granskning. Samtidens könsrollsdebatt färgar i alltför hög grad av sig på infallsvinklar och resultat, och de flesta forskarna har en alltför intellektuell syn på dramat och dess funktion. Man tycker sig i tragedierna finna social kritik, idédebatt och annat som karakteriserar dagens teater.

Mot detta ställer des Bouvrie sin egen syn på den attiska tragedien som en bland de athenska statsinstitutionerna, liksom de övriga till sin funktion framför allt samhällsbevarande, ett verktyg för kulturell och social kontinuitet. Det är inom den ramen som också problemet med de dominerande kvinnorna i tragedien måste lösas, menar hon.

Huvudbegreppet här är *oikos*: 'familjen', 'släkten', 'hushållningsenheten', eller helt enkelt 'huset' i vid mening. *Oikos* är den ekonomiska, rättsliga och politiska basenheten i det athenska samhället, och även dess ideologiska grundval. «Husen» är maskorna i nätet *pólis*, 'stadsstaten'. Släktskap är den viktigaste sorte-

ringsmekanismen, det avgör medborgarskap och bestämmer placering i den ekonomiska och sociala hierarkien. Den fria kvinnans verksamhet är begränsad till *oikos*, hon är utestängd från det offentliga livet, med undantag för vissa religiösa funktioner. Men inom *oikos* är hennes ställning desto mer central: det är hon som föder de legitima arvingarna, hon förkroppsligar sorteringsfunktionen för medborgarskap och social ställning. Därför blir också äktenskapet en så central institution. Eftersom villkoret för legitim börd är att barnet inte bara skall vara fött inom äktenskapet utan också vara biologisk avkomma av sin far, blir kontrollen av kvinnans sexualitet och äktenskapliga trohet något helt essentiellt för samhället. Det är mot denna socio-kulturella bakgrund man skall se den intensiva uppmärksamhet som ägnas kvinnor i den attiska tragedien.

En annan huvudtes är att det främst är på det emotionella planet som dramat verkar på sin publik. Kören, exempelvis, riktar sig inte till den enskilde individen utan till åskådarna som kollektiv. Den är inte diktarens språkrör, där vi skall söka hans eget ställningstagande till de moralfrågor som den dramatiska handlingen tycks oss aktualisera, utan den ger uttryck för grundläggande sanningar och värderingar som är relevanta för hela detta kollektiv. Körsångerna syftar till att växelvis röra upp och lugna ned åskådarnas känslor – de snarast *motverkar* rationell reflektion hos individen.

Det finns många inkonsekvenser i karaktärsteckning och handling i den attiska tragedien, som är notoriskt svårförklarliga, om vår tids dramatiska teaterkonventioner tas som norm. Också de förklaras med dramats offentliga funktion och inriktningen på känslor i stället för intellekt. Det viktiga har varit den enskilda scenen och dess emotionella effekt. Och att väcka emotioner i åskådarkollektivet har haft ett bestämt syfte: att hos åskådarna, i deras undermedvetna, prägla in samhällets grundläggande normer och kulturella värden.

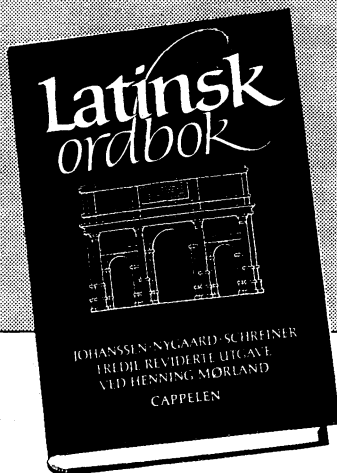
Vad vår tids «intellektualiserande» klassiska filologer och litteraturkritiker sysslar med, och som givit en sådan frustrerande mångfald av tolkningar, är bara ytplanet i tragedien, den «dramatiska nivån» i des Bouvries språkbruk. Under den ligger den «symboliska nivån», som är dramats egentliga *raison d'être*, och som är sig lik från drama till drama. Det är där de grundläggande värdena intrufas. Förstärkningen av värdena sker ofta genom deras negering i dramat, genom gränsöverskridanden och genom 'inversion' av världsordningen (däribland av förhållandet man/kvinna) och av institutionerna med deras värdesystem.

Den humanistiskt orienterade forskningen har gjort den grekiska tragedien meningsfull för vår tid och våra behov, men den har samtidigt missat det som var tragediens mening i det klassiska Athen. Tragedien är inte «tidlös», den är i högsta grad tidsbunden. Och vad den egentligen betydde i sin historiska miljö vill des Bouvrie visa genom sin analys av åtta utvalda dramer: «Hiketides», «Antigone», «Alkestis», «Medeia», «Hippolytos», «Elektra», «Ion» och «Helena». Varje analys börjar med en översikt över forskningsläge och speciella tolknings-

problem. Så följer den antropologiska interpretationen. Vad dramerna handlar om, på den symboliska nivån, visar sig vara «huset», äktenskapet, kontrollerad sexualitet, legitim avkomma, begravningsriter.

Så långt des Bouvrie. Naturligtvis är det lätt att resa invändningar både mot hennes helhets-tolkning och mot detaljer i dramaanalyserna. Hennes inriktning på den symboliska nivån förleder henne ibland till att försumma eller rentav förneka den dramatiska. Den enskilde dramatikers och det enskilda dramats individualitet suddas ut, och det görs inte tydlig skillnad mellan vad som varit dramatikers intention med ett visst drama och den funktion teaterinstitutionen som sådan hade i Athen. Men det är gärna genom denna typ av djärvt profilerade teser som forskningen går framåt; man avvaktar med spänning vilka reaktioner boken skall få i den internationella forskarmiljön. Sålänge rekommenderas var och en med intresse för den grekiska tragedien att själv läsa och ta ställning.

Tomas Hägg



3. utgave av **Latinsk Ordbok** av rektorene Johanssen, Nygaard og Schreiner foreligger nå som fotografisk opptrykk med utgivelsesår 1990. Boka ble utgitt første gang i 1887.

Annen utgave av den såkalte "rektorordboken" kom i 1921, og var revidert av dr.philos. S. Panzerhielm Thomas.

På begynnelsen av 1960-tallet ble arbeidet med en ny revisjon påbegynt. Dagens utgave er annet opplag av **Latinsk Ordbok** slik den ble presentert av Dr.philos Henning Mørland i 1965.

SBN 02-05698-5

Kr 421,-

CAPPELEN

Böcker från Paul Åströms förlag

Böckerna erbjuds Norsk Klassisk Forbund till nedsatta priser. Böckerna erhålles portofritt genom insättning på postgiro 632195-4, Paul Åströms förlag, William Gibsons väg 11, S-433 76 Partille, Sverige. Eljest kan böckerna beställas mot postförskott, varvid postkostnaderna tillkommer. Priserna är i norska kr.

A. Andrén: Arkeologins marodörer. 75 kr.

A. Andrén: Horatius. Satirer och epistlar. I urval. Originaltexter och översättningar. 75 kr.

A. Andrén: Latinska dikter om kärlek, lidande och död. Originaltexter och metrisk översättningar (Catullus och Horatius). 39 kr.

A. Andrén: Minnen från min forntid. 1991. 99 kr.

A. Andrén: Vår vän Horatius. 50 kr.

L.J. Bliquez: Roman Surgical Instruments and Minor Objects in the University of Mississippi. 40 kr.

N.K. Cooper: The Development of Roof Revetment in the Peloponnese. 1990. 99 kr.

J.L. Crowley: The Aegean and the East. An Investigation into the Transference of Artistic Motifs between the Aegean, Egypt, and the Near East in the Bronze Age. 250 kr.

W. Culican: Opera Selecta. Ett stort urval artiklar om fenikerna. 250 kr.

K. Fagerström: Greek Iron Age Architecture. Doktorsavhandling, Stockholm. 150 kr.

H. Hjelmquist: A Cereal Find from Old Etruria. 25 kr.

E.J. Holmberg: The Red-Line Painter and the Workshop of the Acheloos Painter. 99 kr.

R. Hägg & D. Konsola (utg.): Early Helladic Architecture and Urbanization. 100 kr.

R. Hägg, N. Marinatos & G.C. Nordquist (utg.): Early Greek Cult Practice. Proceedings of the Fifth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 26-29 June, 1986. 400 kr.

R. Hägg & G.C. Nordquist (utg.): Celebrations of Death and Divinity in the Bronze Age Argolid. Proceedings of the Sixth International Symposium at the Swedish Institute at Athens, 11-13 June, 1988. 400 kr.

Journal of Prehistoric Religion. Vol. I-IV, 1987-1990. Specialpris 199 kr.

B. Lindegård & P. Åström: Hippokrates och vår tid. 50 kr.

N. Kazantzakis' filosofiska testamente. Med grekisk parallelltext. 49 kr.

N. Kazantzakis: Odysseen. Första sången. 10 kr.

N. Kazantzakis: Odysseia. Sångerna 1-10. I översättning av G. Grunewald. 98 kr.

B. Kurtén-Lindberg: Women's Lib i Aristophanes' Athen? 35 kr.

C. Lambrou-Phillipson: Hellenorientalia. The Near Eastern Presence in the Bronze Age Aegean, ca. 3000-1100 B.C. ... A Catalogue of Egyptian, Mesopotamian, Mitannian, Syro-Palestinian, Cypriot and Asia Minor Objects from the Bronze Age Aegean. 1990. 299 kr.

N. Marinatos: Minoan Sacrificial Ritual. 110 kr.

B. Mattsson: The Ascia Symbol on Latin Epitaphs. 99 kr.

-
- Modern grekisk poesi. En antologi. Översättning av G. Grunewald. Med grekisk parallelltext. 75 kr.
- P.A. Mountjoy*: Mycenaean Decorated Pottery: A Guide to Identification. 300 kr.
- M.P. Nilsson*: Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece. 75 kr.
- A. Olffors*: Hjalmar Söderberg och antiken och andra essayer. 35 kr.
- J. Overbeck*: The Bronze Age Pottery from the Kastro, Paros. 1990. 99 kr.
- T. Rombos*: The Iconography of Attic Late Geometric II Pottery. 99 kr.
- L. von Rosen*: Lapis Lazuli in Geological Contexts and Ancient Written Sources. 49 kr.
- L. von Rosen*: Lapis Lazuli in Archaeological Contexts. 49 kr.
- A. Schöne*: Der Thiasos. Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhr. v. Chr. 175 kr.
- K.-E. Sjöqvist & P. Åström*: Knossos: Keepers and Kneaders. 1991. 99 kr.
- E. Savrianoopoulou*: Untersuchungen zur Struktur des Reiches von Pylos. Die Stellung der Ortschaften im Lichte der Linear B-Texte. Ny. 150 kr.
- G. Sjöflund*: Att tyda antika bildverk. 75 kr.
- G. Sjöflund*: Etrusker – vad menade ni egentligen? Etruskiskt bildspråk – symbol och mening. 154 s. Rikt illustrerad. 99 kr.
- M. Tsipopoulou*: Archaeological Survey at Aghia Photia, Siteia. Ny. 99 kr.
- O. Vessberg*: Romersk porträttkonst. 60 kr.
- M.E. Voyatzis*: The Early Sanctuary of Athena Alea at Tegea and Other Archaic Sanctuaries in Arcadia. 1991. 299 kr.
- P. Warren*: Minoan Religion as Ritual Action. 75 kr.
- I.M.B. Wiman*: Malstria – Malena. Metals and Motifs in Etruscan Mirror Craft. Doktorsavhandling. Lund 1990. 250 kr.
- P. Åström*: Arkeologiskt detektivarbete. 39 kr.
- P. Åström*: Cypren – motsättningarnas ö. 20 kr.
- P. Åström m.fl.*: Hala Sultan Tekke. Vol. 9. 200 kr.
- P. Åström (utg.)*: High, Middle or Low? Föredrag och diskussioner om absolut kronologi vid ett internationellt kollokvium i Göteborg. 3 delar. 433 s. 1987-1989. 150 kr.
- P. Åström*: Johannes Edfelt och antiken. 267 s. 99 kr.
- P. Åström*: Katydhata. A Bronze Age Site in Cyprus. 150 kr.

Skaff deg Athen-instituttets bøker mens du kan

Skrifter utgitt av Det norske institutt i Athen:

1. DIONYSOS OG APOLLON. RELIGION OG SAMFUNN I ANTIKKENS HELLAS. Bergen 1989. Utsolgt !

2. HELLAS OG NORGE. KONTAKT, KOMPARASJON, KONTRAST. En artikkelsamling redigert av Øivind Andersen og Tomas Hägg. Bergen 1990. 280 sider, innbundet, illustrert.
Kr. 150 !

Papers from the Norwegian Institute at Athens:

1. THE NORWEGIAN INSTITUTE AT ATHENS: THE FIVE FIRST LECTURES, edited by Øivind Andersen and Helène Whittaker. Athens 1991. 90 pages, paper, numerous illustrations.
Kr. 50 !

Med en innledning om instituttet v/ styreren, og bidrag av Hjalmar Torp, Erik Østby, Synnøve des Bouvrie, Knut Kleve, Per Jonas Nordhagen)

Sett inn det aktuelle beløpet (for én eller flere bøker) på postgirokonto 4 49 12 96 (Klassisk institutt, Publiseringsevirsomhet, Sydnesplass 9, N-5007 Bergen. Skriv et stikkord på tallongen. Portofritt tilsendt! Bøkene vil også bli å få kjøpt på Klassisk avdeling, Klassisk og romansk institutt, UiO.

På trappene:

KONGEHYLLEST

i serien

OSLO-HUMANISTENE SKRIFTER I UTVALG

utgitt av

SEMINARIUM LATINUM OSLOENSE
(under red. av Egil Kraggerud)

Siden høsten har et nylatinseminar ved Klassisk institutt (nå redusert til avdeling) forberedt utgivelsen av et bredere utvalg nylatinsk prosa og diktning fra 1500-tallets Oslo.

En liten krets av geistlige og humanister bragte fra 1560-årene og de følgende tiår impulser fra reformasjons- og renessansetidens lærde miljøer også til vårt land. I en tid preget av politisk uselvstendighet og karrige forhold gjør Oslo-humanistene inntrykk ved sine forsøk på å hevde seg i den europeiske "konsert".

Oslo-humanistenes latinske (og noen ganger danske) skrifter var praktisk talt det eneste som ble trykt og utgitt fra Norge på denne tiden. Skriftene hører derfor i høy grad med i skildringen av den nasjonale åndskultur mellom middelalderen og det nasjonale gjennombrudd. Bruken av latin var til og med Holberg selvsagt for den som ville nå ut til det lærde og lesende publikum i Europa. Vårt eget prosjekt må sees på denne bakgrunn. Til nå har bare ubetydelige deler av den omfattende latinske litteratur i Norge vært tilgjengelig på norsk. Av den grunn har mange fasetter av bl.a. Oslo-miljøets virksomhet vært lite kjent til nå.

Dette bindet vil belyse forholdet mellom det lærde miljø i Oslo og kongsmakten i løpet av tre år, viktige år i så måte (1588 til 1591), markert av kong Frederik IIs død, kong Jakobs og Annas bryllup i Oslo og Christians hyllest i Oslo.

Tre selvstendige skrifter (utgitt i 1588, 1590 og 1606) er forent i denne utgaven. Tekstene er forsiktig blitt befridd for trykkfeil, interpungert og inndelt i vers og paragrafer i pakt med kravene til en moderne tekstutgave. Oversettelsene søker å gjengi innholdet etter de krav som stilles til dobbeltspråklige utgaver. Hvert av skriftene er forsynt med omfattende innledninger som bl.a. tar stilling til den foreliggende historiske og litteraturhistoriske forskning på området. I tillegg kommer realkommentarer til enkeltheter i tekstene.

Utgivelsen vender seg til interesserte på følgende fagområder: nylatin, litteraturhistorie, historie og skolehistorie/pedagogikkens historie.

Boken vil være innbundet og på vel 150 sider.

Innhold

Del 1

Jakob Jakobssøn Wolf

Cenotaphium: Gravtale over Frederik II. 1588.

Carmen in nuptias: Bryllupsdikt til Jakob VI av Skotland og Anne av Danmark. 1590.

Utgitt og oversatt
av
Hilde Sejersted
og
Kari Skard
med innledninger og noter
av
Egil Kraggerud

Del 2

Halvard Gunnarssøn

Akrostikhis: Æresdikt i anledning av Christian IV's hylling i Oslo 1591 (utgitt 1606)

Utgitt og oversatt
med innledninger og noter
av
Egil Kraggerud

Årsmøte i Norsk Klassisk Forbund

Trondheim 21.-22.september 1991

Lørdag 21.september:

- Kl. 10.00 Årsmøte, Norsk klassisk forbund.
Katedralskolens gamle festsal, Munkegata 8, Trondheim.
- Kl. 11.00 FAGLIG PROGRAM (åpent for alle interesserte)
Trondheim Katedralskoles historie
Det humanistiske miljø i Trondheim på 1700-tallet
(Opprettelsen av Det Kongelige Norske Videnskabers Selskab i 1760.)
v/ lektor Inger Marie Stang m.fl.
- Kl. 12.30 Trondheims kontakter i middelalderen
v/ professor Grethe Authén Blom.
- Kl. 14.00 Omvisning i Nidarosdomen
v/ lektor Egil Mogstad.
- Kl. 16.00 Felles middag på *Benito* – italiensk restaurant

Søndag 22.september:

- Kl. 11.00 Gudstjeneste i Nidarosdomen.
- Kl. 12.30 Byvandring i Trondheim sentrum, med spesiell vekt på Middelalderbyen
v/ en representant for Riksantikvarens kontor i Trondheim.

De som ønsker rimelig overnatting i Trondheim på hotell, bes ringe Astrid Ryen, tlf. (07) 98 03 34, innen 10. september.

**VEL MØTT TIL ÅRSMØTE OG HYGGELIG SAMVÆR I
TRONDHEIM 21-22.SEPTEMBER!**

Res coquinaria

I forrige nummer ga vi bl .a. oppskrift på to sauser - *ius in perna* og *ius candidum* - begge passende tilbehør til skinke eller andre kjøttretter. Vi varter opp med en *gul saus* denne gang. Den kan brukes til stekt kjøtt. Romerske oppskrifter spesifiserer sjelden hva slags kjøtt det dreier seg om, men både lam, okse, kalv og svin ble mye brukt.

Vi trenger:

1/2 ts malt pepper
persille, dillkvaster, grønt fra
stangselleri - alt finhakket
(litt asafoetida: fås på apotek - se tidl. nr.
Gjennomtrengende lukt - anbefales ikke).
1/2 ts gurkemeie
1 ts malt karve
1/2 ts malt ingefær
2 dl liquamen (den før omtalte salte
fiskesausen som det romerske kjøkken ikke
kunne unnvære. Bruk orientalsk ferdig saus på
flaske eller ansjoslake - eller kort og godt salt
og vann)
3 ss olivenolje

Alle ingrediensene småkoker over svak varme
i 20 minutter. Deretter helles sausen over kjøt-
tet eller serveres ved siden av.

Som vi husker, var romerne svært stolte når de
kunne skjule matvarenes opprinnelige smak -
«Ad mensam nemo agnoscet quid manducet -
Ved bordet vil ingen kjenne igjen hva han
spiser,» sier Apicius i en av sine oppskrifter.
Noe av årsaken til hyppig bruk av sterke sauser
og mye krydder generelt er å dekke over at
maten i virkeligheten er «på kanten» eller be-
dervet. I en av Plautus' komedier sier kokken at
folk spiser urter som ikke engang kuene vil røre
og som ødelegger innvollene...

En annen grunn til rund-
håndet bruk av sterke in-
gredienser antar vi skyl-
des at det var vanlig å
bruke blyholdige koke-
kar. Maten fikk lett en
emmen metallisk smak
som man forsøkte å ka-
muflere. Apicius nevner
mere enn 60 forskjellige
krydder, nesten alle fantes
innen romerrikets grenser.
Et av de viktigste som
ble importert var pepper
fra Malabarkysten, India.

I 92 e. Kr. lot keiser Domitian bygge pakkhus
i Roma spesielt beregnet til pepper og andre
krydder, Horrea Piperetaria, og da goterkongen
Alarik i 410 beleiret byen, var et av de beta-
lingsmidlene den løskjøpte seg med, 5000 ro-
merske pund pepper, ca. 1600 kilo. Dette viser
at det å bruke sterke ingredienser også var et
status-symbol.

Til slutt tar vi med en av de få oppskriftene på
søtsaker vi har:

Dadler i honning

Vi trenger:
20 dadler uten stener
et par ss. honning
10 skoldete mandler

Del mandlene i to og putt halvdelene inni
dadlene. Rull dem deretter i salt (sic) og stek
dem i honning. Spis avkjølt med malt pepper
(sic) over.

Inger Marie Molland Stang



